DIANA ADAMEK

Colecţia: PARADIGME Coordonator: GHERGHE PERIAN Editor: MIRCEA PREA N Coperta: CRISTIAN CHEŞUŢ

OCHIUL DE UNX

e Editura LIMES, 2004

pentru prezenta ediţie Str. Snagov, 3/19 400420 Cluj-Napoca Tel/fax: 0264/54410$; 0723/194022 Email: editura limes-yahoo.com

ISBN: 973 – 7907 – 98 – 1

BAROCUL ŞI REVENIRILE SALE

Ediţia a II-a

852100G

Editura LIMES

Cluj-Napoca, 2004

Ochiul de linx

PRECIZĂRI

În atenţia difuzorilor de carte:

Timbrul literar se virează la Uniunea Scriitorilor din România, cont 2511.1 – 171.1 ROL, BCR Unirea

Intenţia acestor pagini este de a schiţa câteva dintre momentele cele mai semnificative pentru ceea ce se poate numi, astăzi, o poetică a privirii. Clipele sale de triumf şi mai puţin rădăcinile sunt, aşadar, cele pe care le-am însumat aici. Este vorba, mai exact, despre o incursiune în harta temporală a secolului XX, impresionismul, existenţialismul, „şcoala privirii" impusă de Noul Roman francez şi fantasticul metafizic hispano-american fiind, în această ordine de idei, principalele sale repere. Hotărâtoare însă pentru problema în discuţie este „provocarea vizuală" pe care a adus-o cu sine, mult înainte, curentul baroc, însufleţit intim de o nestăvilită „pasiune a arătării". De altfel, unul dintre motivele sale emblematice este oglinda, iar arta prin care se defineşte e spectacolul, teatrul, a căror etimologie, comună, indică „locul privirii, unde se arată ceva". De asemenea, unul dintre conceptele-cheie ale esteticii manieriste, recurent în demersul unui Gian Paulo Lomazzo ori Federico Zuccaro, este „desenul", reprezentând cel dintâi motor, temeiul a tot ce există, modelul absolut (formă a tuturor formelor şi concept al tuturor conceptelor). Pentru aceştia, lumea vizibilă este primul nostru

„desen exterior", un dublet al imaginii ideale pe care o întruchipează „desenul interior", adică acel concept format în mintea noastră pentru a cunoaşte orice lucru în esenţa sa. Sinonim cu „ideea", termenul trimite desigur la Platon, dar în conceptul de „disegno interno" se pot recunoaşte doar atâtea elemente platoniciene sau neoplatoniciene câte a absorbit în sine tomismul, concepţia lui Zuccaro fiind, după cum observă Erwin Panofsky, întru totul aristotelică, de nuanţă scolastică târzie. Sunt sesizabile aşadar aici ecouri dintr-o metafizică în cadrul căreia tot „văzul este simţul cel mai de seamă", chiar dacă, uneori, prioritatea pare a fi preluată de simţul pipăitului, deoarece, în vreme ce acesta din urmă este înţeles ca simţ al existenţei, văzul se manifestă ca simţ al dezvoltării, al desăvârşirii. De altfel, la baza gândirii, Aristotel pune imaginea: „sufletul intelectiv – practic – gândeşte deci formele prin imagini", context în care intelectul „trebuie să fie ceva neafectat, dar primitor de o formă şi să fie acea formă ca potentă". Astfel, spune el în Despre suflet, *„dacă sufletul este locul formelor gândirii", intelectul, adică „factorul prin care sufletul gândeşte şi concepe", reprezintă, în potenţialitatea sa absolută, generic şi substanţial, o „formă a formelor".*

Cu prefigurări în conceptul deforma substanţială, esenţa noţională a obiectului, identificabilă cu actul, energia, scopul, elementul activ al existenţei, „desenul" manierist îşi păstrează puterea de fascinaţie şi în plin secol XX. E cu totul îndreptăţită astfel observaţia lui Victor Ieronim Stoichiţă, referitoare la prezenţa sa în structurile imaginarului modern, exemplul cel mai spectaculos în acest sens oferindu-l opera lui Borges: „A fost nevoie de o şcolire borgesiană a gustului pentru ca omul modern să fie îndemnat să redeschidă spre o nouă lectură textele lui Lomazzo sau Zuccaro. Căci ce altceva, dacă nu un preludiu al literaturii lui Borges pare a fi, de pildă, definiţia dată de Zuccaro desenului exterior, productiv discursiv imaginar". Este unul dintre motivele pentru care voi vorbi în aceste pagini despre un curent, dar, în egală măsură, despre un spirit baroc, cu recurenţe de-a lungul istoriei. Deşi prezentarea de faţă urmăreşte caracteristicile unei mişcări delimitabile temporal, ceea ce înţeleg, deci, prin baroc este nu atât un moment, cât mai degrabă un spirit, activ şi în secolul nostru.

L OCHIUL DE LINX

Ochiul de linx

Cel dintâi pas pe care cercetătorul unui curent trebuie să-l facă, e de părere H. Wolfflin, constă în detectarea şi înţelegerea „schemei optice-pe baza căreia s-au articulat elementele funcţionale ale sistemului. Nu este o întâmplare astfel faptul că în urmărirea evoluţiei artei şi operaţia de diferenţiereja clasicismulu de baroc, cercetătorul introduce în joc cinci perechi de noţiuni, pe care le va numi el însuşi, în capitolul înal din *Principii fundamentale ale istoriei artei,* „categorii ale viziunii" 1. Deşi cunoscute, le reamintesc:

1. Linear şi pictural sau, altfel spus, imaginea tactilă şi imaginea vizuală. Este vorba despre căutarea sensului pe de o parte în contur, iar pe de alta, în masa de culoare, în petele de lumină şi umbră, în stilul pictural linia încetând să mai despartă obiectele, astfel că ele se vor întrepătrunde până la a da impresia de mişcare. Dacă viziunea lineară va impune un stil al preciziei, cea picturală va crea unul „flotant", consecinţa imediată fiind un triumf al aparenţei asupra realităţii. Certitudinea concepută plastic a cedat locul seducţiei unui spaţiu în care suraj-ele r-ajpabjle au fosdistruse, iar mâinii i se refuză orice atingere. Guvernant e acum ochiul patinând peste pete nelegate între ele, comunicante însă subteran, peste suprafeţe în care desenul şi modeleul coloristic îşi trăiesc propriile ritmuri, fără a mai coincide: „Conturul unei figuri, tras cu o linie egal indicată păstrează încă oarecare corporalitate materială. Operaţia pe care o execută ochiul e similară cu cea pe care o îndeplineşte mâna ce alunecă de-a lungul obiectelor, pentru a le defini conturele: chiar şi modelul, care reproduce realitatea cu ajutorul gradaţiilor de lumină, se adresează şi el simţului tactil. În schimb, o reprezentare picturală numai prin pete exclude această analogie. Ea îşi are analogia în ochi şi se adresează numai acestuia. Aşa cum copilul s-a dezobişnuit să mai pună mâna pe lucruri pentru a le

Heinrich Wolfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei. Problema evoluţiei stilului în arta modernă,* Traducere şi postfaţă de Eleonora Costescu, Prefaţă de Ion Pascadi, Ed. Meridiane, Buc, 1968, p. 26 – 27 şi p. 193.

„Înţelege", tot astfel omenirea s-a dezvăţat să mai cerceteze

imagineajde artă numaijprin prisma tactilităţii. O artă mai evoluată rle-aâdesprins să ne lăsam cu totul în voia aparenţei. Prin aceasta, întreaga concepţie despre opera de artă a suferit transformări capitale: transformarea imaginii tactile în imagine vizuală a fost cea mai radicală schimbare de orientare din toate pe care le-a cunoscut până atunci istoria artei" 2. Liniei cu desfăşurări uniforme şi coerente i se va substitui, în baroc, linia frântă, care, asemenea petelor de culoare multiple, nu mai creează în mod obligatoriu figuri, din jocul lor, cu aparenţe mereu schimbătoare, luând fiinţă doar ideea unei fgpie. Barocul neagă astfel orice contur şi refuză să fixeze figura. „O imagine în funcţie de efecte, ce nu există în sine, ci numai pentru ochi" 3 stăpâneşte, în fugă, acest regat de forme ce se adună şi se împletesc, dând iluzia mişcării.

2. Reprezentare plană (de suprafaţă) şi reprezentare în profunzime, cea de-a doua pereche propusă de Wolfflin, e operantă în analiza grocesulm de transfqnnare-ji-j-ejiteoreine., a ş1 cţunlcă de-dâncime, prin înlănţuirea în profunzime a elementelor spaţiului baroc. „Conţinutul imaginii nu se mai lasă decupat în straturi bidimensionale şi trebuie să-i căutăm nervul vital în raporturile dirjte-ărţile-din-rimul-plan şi cele din planurile-mai îndepărtate; putem vorbi aici de stilul suprafeţei devalorizate" „observă Cercetătorul. Adâncimea şi compoziţiile stratificate de vântdeci, factori hotărâtori pentru stilul baroc.

3. Formajnchişă şijeorma-deşjhişă îşi găsesc o altă formulare în perechea tectonic şi atectonic, funcţională în urmărirea derjlaşării accentului de pe forma întoarsă mereu spre sine spre aceea cu revărsări şi tendinţe de dezmărginire. E momentul dispariţiei simetriilor pure şi al yjdeiii-a-nităţnjpriri asonanţe dezechilibru, un rol decisiv jucându-l aojmjdjâgonala, a cirej-e-ojadrentăjpune în umbră vechile compoziţii fundamentate pe contraşte de direcţie precum orizontala şi verticala. Barocul va impune în acest context un stil al „echilibrului în şug-sipâl raporturilor-diMgnsiune, nicigdată dejjkânităudine calmă. În stilul atectonic esenţială nu mai este structura, ci j-suflu Tîr-măsurăsă schimbe totuijn mişcare şi Jjziune. Nu ceea ce e5/jy5 âtl Tesează acum, în ceea ce *se\m ($„*Valorilor

experienţei 1 s-au substituit cele ale devenirii. Dinâimitää.

2 Ibid., p. 36.

3 *Ibid.* p. 62.

4 *Ibid.,* p. 79.

frumuseţea a devenit ilimitatää. Prin aceste „imperfecţii", disimulatoare ale normei, prin ridicarea la rang de principiu a asonantelor ce frâng cadrul şi articulaţiile, barocul introduce astfel în scenă forma „neterminată", compoziţia „fluentăţ.

4. Multiplicitate şi unitate sau unitate multiplă şi unitate indivizibilă, unitară, perechea a patra, se referă la trecerea de la un sistem formal articulat la unul al fluenţelor infinite. Două sunt, în principal, modalităţile de realizare ale unui astfel de proces; este vorba despre dizolyan-ajunejiej, autonome a formelor parţiale şi, în paralel, despre constituirea unui motiv dominant, cu caracter general. Dacă „unitatea multiplă" era produsul coordonării accentelor libere, „unitatea unitară" a barocului derivă, din subordonarea acestora. Raportul dintre parte şi întreg cunoaşte alte valorizări, în perceperea acestuia contând mai puţin „compartimentările", cât sesizarea mişcărilor de simultaneitate, fluenţa elementelor. Există astfel o „naraţie dramatică" în orice spaţiu baroc, o condensare a imaginii în „momentul ei cel mai acut".

5. Claritate şi neclaritate sau claritate, Jţbşplută şi claritate relativă „ultima pereche, pune în ecuaţie precizia obiectivă a artei clasice cu o „claritate a neclarităţii" proprie secolului baroc, pentru care frumuseţea, e... dependentă de „imprecisul" ce absoarbe forma, iar farmecul de lucrurile ce se ascund. Neclaritatea barocă vine să înlocuiască stabilitatea absolută (claritatea, deci) a reprezentărilor clasice, dojnmarfiin

de a reda nu atât formele, cât schimbarea, devenirea lor. Rezultatul este unul para-caXăcâlo-mlir-nrraceastă mişcare care absoarbe limitele, imaginea îşi trăieşte clipa regală, dezvăluindu-se în totalitatea tensiunilor ei. Rezolvările se retrag în faţa misterului: „Ochiul percepe punctele principale, între ele rămânând zone întregi de o precizie incertă; (...) Cu o cercetare de aproape nu ne-ar rămâne în mână decât o coajă goală, sufletul acestei arte nu se revelează însă

decât celui în stare să se lase pradă farmecului scânteietor al ansamblului6.

Analizând aceste. cinci perechi de noţiuni sau „categorii ale viziunii" propuse de H. Wolfflin, un alt cercetător al curentului baroc, Al. Ciorănescu, e de părere însă că ele sunt reductibile de fapt la patru, „căci

p. 124. *Ibid., p.* 190.

ultimul plire mai degrabă exepetare sau gve nual un corolar al celui diniaj! L într-adevăr, atât prima pereche, cât şi a rincea pune faţă în faţă simţul metil cu cel vizual, claritatea impresiei pe care o oferă atingerea conturului fiind concurată de senzaţiile, mult mai bogate în fuga lor permanentă, născute în raza privirii. Pentru Al. Ciorăneşcu lucrurile se „prezintă oarecum mai simplu, trecerea de la clasicism la baroc ngimplicând neapărat opqziţia Jggţil-vizual: ci doar – jgrade diferite de valorizare a „artei de a vedea". El consideră astfel că „în realitate, drumul de la desen la pictură se poate concepe şi ca o evoluţie firească a artei de a-l vedea. Pentru un primitiv care ar privi un rând scris, literele sunt tot atâtea realităţi necunoscute al căror sens colectiv i-ar fi imposibil să-l ghicească Fără să fim în mod obligatoriu primitivi, ni se întâmplă acelaşi lucru dacă privim hieroglifele unei inscripţii sau o pagină de ideograme aztece Ochiul examinează pe rând imaginile, le realizează jjrezenţa, dar nu le citeşte. Este necesară o întreagă evoluţie, pentru a înţelege că nu este vorba de realităţi propriu-zise, ci de simboluri şi funcţiuni. (…) Dlferenţa – dmtre arta clasică şi cea barocă pare să fie aproximativ aceeaşi. Prima respectă individualitatea şi independenţa fiecărui element văzut sau realizat artistic Pictorul nu-priveşte obiectul, ci detaliile lui. Privirea lui examinează metodic câmpul vizual ca şi cum s-ar afla în spatele unui reticul. Ochiul său mătură spaţiul ocupat de model, asemenea fascicolului de lumină care creează imaginile la televiziune: în acest fel adiţionarea segmentelor ajunge să formeze o viziune desenatoare a cărei unitate rezultă din simpla suprapunere a detaliilor. Obiectele se prezintă astfel: dar nu există nicio îndoială că nu le vedem aşa. Viziunea picturală rezumă realitatea, eliminând detaliile neesenţiale din cadru! ansamblului şi reducându-le la starea de simplă funcţie.

Această selecţie, redusă doar la acele detalii care sunt suficiente pentru definirea temei şi la sugerarea acelora care, fiind cerute de realitate, nu solicită în egală măsură interesul, tinde să reconstituie realitatea şi vivacitatea intuitivă a unei prime priviri, care nu pretinde să aprofundeze detaliile, ci să vadă doar subiectul. Aceasta face ca desenul, şi odată cu el, toate artele plastice care depind de el, să reclame o cercetare amănunţită, în timpul căreia privitorul reconstituie atitudinea şi viziunea desenatoare a artistului. Dimpotrivă, viziunea picturală

7 Al, Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei,* în româneşte de Gabriela Tureacu, Postfaţă de Dumitru Radulian, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 32.

realizată în exclusivitate pe baza culorii şi a valorilor volumului, permite o contemplare îndelungată, dar de departe şi în ansamblu" 8.

Având în vedere însă că în descrierea procesului de transformare a reprezentării pe care o conţine paralela clasic-baroc propusă de Wolfflin, revin cu insistenţă termeni precum fluenţă, stil flotant, dezmărginire, devenire etc, cele cinci categorii ale viziunii pot fi considerate ca fiind subsumabile de fapt unei singure perechi. Este vorba de opoziţia static-dinamic, prin prisma căreia e înţeleasă şi intrarea cu vitalitate în scenă a ceea ce secolul actual a definit drept *o* jjojtJŢăjyjriyjrii. Astfel, observă Wolfflin, „coloritul clasic este o armonie solid stabilită întmxul Qri distincte, frâtimp ce coloritul baroc este întotdeauna rezultatul unei mişcări cromatice, legate de impresia unei deveniri. Pentru a-l diferenţia de portretul clasic, vom spune despre cel baroc că are drept conţinut nu atât ochiul, cât privirea, nu atât buzele, cât vorbirea pe care o schiţează. Corpul respiră. Întreg spaţiul tabloului e încărcat de mişcare" 9.

Mişcarea. Aceasta ar fi, deci, una dintre trăsăturile. definitorii pentru spaţiulharac, perechile lui Wolfflin, prezentate mai sus, punând-o constant în evidenţă. O scurtă recapitulare s-ar putea arăta în acest sens utilă. Astfel: 1. În baroc, linia nu mai desparte obiectele, ele refuză să se fixeze într-un contur, se întrepătrund, dau impresia de mişcare, constituind elementele permutabile ale unui stil „flotant". 2, Planurile suprapuse, ce au luat locul suprafeţei bidimensionale, sunt

străbătute de mişcare, vibraţie. 3. Forma deschisă refuză imobilitatea, ea se revarsă peste sine, într-o devenire continuă. Pare a fi animată intim de un „suflu" ce transformă totul în mişcare. Preferinţa se îndreaptă acum spre comp oziţiile asimetrice şi ritmurile complexe. 4. Unitatea unitară este o unitate fluentă. Detaliile compoziţiei sunt văzute în inter-relaţie, formează un tot. 5. „Neclaritatea" (sau claritatea relativă) barocă rezultă din redarea formelor ca schimbătoare, în devenire. Viziunea statică a poziţiilor de echilibru e înlocuită printr-o impresie de acţiune sau mişcare.

Prin această deplasare a accentului de pe structurile de ordine, armonie şi echilibru spre o dinamică a formelor, barocul se descoperă a fi, prin definiţie chiar, mişcare. Este o lume, observă Al. Ciorănescu, „ce îşi

Ibid., p. 34, 35. H. Wolfflin, *Principii fundamentale… p. 1*95.

recunoaşte stabilitatea doar în permanenţa mişcării", şi aceasta în primul rând datorită privirii. Căci, în contradicţie cu Wolfflin pentru care mişcarea, în spaţiul baroc, se naşte în temeiul noilor formule ale compoziţiei în adâncime, Ciorănescu e de părere că mişcarea plastică nu vine din direcţia artistului care o imprimă obiectelor reprezentate, ci aparţine privirii spectatorului. Este vorba de efecte asemănătoare aşa numitului „trompe l'oeil", privitorul făcând mai mult decât să „însoţească" formele ritmate ale unei compoziţii. El le (re) creează, în urma a doua acte simultane, anume recunoaşterea subiectului şi „măturarea" câmpului vizual cu priviri succesive: „Dat fiind faptul că obiectul picturii nu se poate mişca de la sine, artistul procedează într-un mod care să oblige privirea spectatorului să execute mişcările pe care opera nu le poate executa, dar pe care le indică cu exactitate, asemenea unei săgeţi. În felul acesta, ochiul trebuie să răspundă la două misiuni simultane: aceea de ai recunoaşte subiectul, de a-l analiza dintr-o singură privire şi aceea de a mătura câmpul vizual cu priviri

succesive, ce reconstituie treptat posibilităţile spaţiale ale mişcării reprezentate. Atât timp cât această mişcare de a mătura cu privirea pictura nu se va lovi de scări de valori spaţiale, nici frecvente şi nici variate, imaginea va fi statică; dar dacă, dimpotrivă, privirea întâlneşte în drumul ei indicaţii mai numeroase de diferenţe de adâncime, care cer de fiecare dată o participare raţională pentru stabilirea poziţiilor corespunzătoare într-un spaţiu real, va fi vorba de o operă bogată în mişcare. Pentru a o realiza trebuie să percepem în acelaşi timp scena şi planurile ei; şi străbătând pictura de adâncime, copiem mental gesturile mişcării. Avem impresia că o însoţim, dar în realitate o creăm, în acelaşi mod în care fascicolul luminos reconstituie imaginea televizată, parcurgându-i toate detaliile" 10.

Sugestii ale unei realităţi în mişcare le oferă, de asemenea, drama, o altă „descoperire" a barocului, numele ei – remarcă acelaşi Al. Ciorănescu – venind de la verbul grecesc care înseamnă „a face" sau „a acţiona". Protagonistul ei e omul aşa cum l-a descris Bernini (citat, în mod sugestiv, de mai toţi cercetătorii curentului baroc), omul adică „niciodată mai asemănător cu sine însuşi decât atunci când se mişcă". Nu insist însă aici asupra dramei, fiind un domeniu asupra căruia voi reveni. E locul, în schimb, de a semnala o altă definiţie a barocului ca univers în mişcare. Devenită aproape emblematică, ea îi aparţine lui Eugenio d'Ors, care înţelegea prin baroc, în primul rând, „cultul formelor care zboară", al structurilor cu preferinţă pentru forma fugii". Ar fi vorba, în subtext, din nou, despre prezenţa modelatoare a liniei oblice (remarcată şi de Wolfflin) ca axă de construcţie în ansamblul baroc, deoarece formele dispuse pe diagonală par întotdeauna mai uşoare decât cele pe verticală. Explicaţia o oferă Rudolf Arnheim în *Arta şi percepţia vizuală,* demers dedicat „văzului creator" 12, notaţiile sale despre baroc subliniind faptul că fiecare aspect al unei compoziţii integrabile acestui curent nu este altceva decât o parte a unei forme în continuă schimbare, a unui sistem în care accentul pus pe linia oblică nu lasă niciodată privirea să se oprească, o obligă să fugă13. De asemenea, comentând observaţiile lui Wolfflin cu privire la intervenţia precumpănitoare, în timpul tranziţiei de la pictura Renaşterii la cea a barocului, a imaginilor construite pe oblică, R. Arnheim aduce

argumente dintre cele mai solide în sprijinul ideii că „adâncimea picturală obţinută printr-o orientare oblică a formelor îşi păstrează întotdeauna, într-o anumită măsura, caracterul ei dinamic, o calitate deosebit de potrivită stilului baroc" şi citează în acest sens o remarcă desprinsă dintr-un tratat al lui Lomazzo, tipică pentru înţelegerea spaţiului pictural drept un cadru al valorizării efectelor motrice: „Căci cea mai mare graţie şi însufleţire ce o poate avea un tablou este aceea de a exprima mişcarea, pe care pictorii o numesc spiritul unui tablou" 14.

Referinţa la „mişcarea limbii de foc" (după Aristotel, elementul cel mai activ dintre toate) şi „forma flăcării" (cea „mai potrivită mişcării") care se face aici justifică astfel atenţia acordată de alţi cercetători (Gustav René Hocke, de pildă) stilului „serpentinata", ce descompune formele statice, neagă echilibrul şi pune în locul liniştii tensiunea mişcării15. (Sunt

„Eugenio d'Ors, *Trei ore în muzeu! Prado. Barocul,* Traducere şi prefaţă de Irina Runcan, Ed. Meridian, Buc, 1971, p. 33, p. 209.

12 Rudolf Arnheim, *Arta şi percepţia vizuală. O psihologie a văzului creator,* Traducere de Florin Ionescu, Cuvânt înainte de Victor Ernst Meşek, Ed. Meridiane, Buc, 1979, p. 39.

Ibid., p. 220. *„toid.,* p. 415.

3 Gustav René Hocke, *Lumea ca labirint. Manieră şi manie în arta europeană. De la 1520 până în 1650 şi în prezent,* Traducere de Victor H. Adrian, Prefaţă de Nicolae Balotă, Postfaţă de Andrei Pleşu, Ed. Meridiane, Buc, 1973, p. 57.

Al. Ciorănescu, *Barocul... p. 1*00, 101.

Diana Adamek

Ochiul de linx

17

datoare, în acest loc, cu o explicaţie: deşi studiile lui G.R. Hocke, ca şi de altfel cel al lui Curtius, au în vedere de fapt manierismul, voi apelai constant la ele în cadrul acestui demers. Intenţia analizei de faţă e mai puţin aceea de a fixa etape, cât de a circumscrie un spaţiu ideatic şi! temperamental aparte, de a urmări, în complexitatea sa, un fenomen cultural opus normelor clasicismului. De aceea, în ciuda

faptului că manierismul desemnează strict vorbind epoca barocului timpuriu între ale cărui inovări caracteristice un loc central îl ocupă desăvârşirea şi transformarea „teoriei ideilor", am optat pentru soluţia extinderii sensurilor, a ştergerii accentelor diferenţiatoare – desigur, reale, – adică pentru aducerea în raport de relativă sinonimie a celor doi termeni: manierism şi baroc). Un alt comentator al fenomenului baroc, Jean Rousset, se va opri şi el, din aceleaşi motive, asupra spiralei care „formează unul din traseele favorite" ale acestui stil, în arcul său putându-se recunoaşte „mişcarea fără sfârşit, mişcarea de dragul mişcării", o fugă în faţa căreia privirea nu va mai găsi niciun punct stabil; mereu propulsată în altă parte, ea va încerca zadarnic să o urmărească16. De altfel, cum era de aşteptat, o bună parte dintre trăsăturile artei baroce semnalate de Jean Rousset poartă această marcă a unei mişcări nu departe de pragul voluptăţii, autorul enumerând aici punerea în mişcare a spaţiului şi a liniilor, substituirea structurii printr-o reţea de aparenţe mişcătoare, mobilitatea generală a unei lumi invitând spectatorul însuşi la mobilitate şi, de asemenea, instabilitatea echilibrului pe cale de a se pierde pentru a se reface, a unor suprafeţe care se umflă sau se rup, a formelor evanescente, a curbelor şi spiralelor destinate privirii unui spectator obişnuit deja să multiplice punctele de vedere17.

A fost vorba, în toate cazurile discutate mai sus, despre constatarea deci a rolului decisiv al mişcării şi, în paralel, despre evidenţierea unor modalităţi de manifestare, a unor forme prin care acest suflu dinamic se traduce în operele baroce. Se impune desigur însă şi o explicaţie pentru prezenţa sa, generatoare de structuri tentate în permanenţă să „fugă", cea asupra căreia mă opresc aici datorându-i-se lui Rosario Assunto, cercetător ce dezvăluie articulaţiile psihologice ale mişcării, o leagă de ideea de tensiune a diversităţii împăcate în unitatea multiplului şi o defineşte drept o „formă a neliniştii" 18. Intim dependentă aşadar de caracterul dinamic al spaţiului, o altă trăsătură a barocului îşi cere în acest context recunoaşterea.

Anume, *spiritul dilematic.* Este cel pe care îl mărturisesc constant compoziţiile ce refuză să se închidă, amână la nesfârşit

rezolvările, trăindu-şi aproape pasional indecizia sau ceea ce Wolfflin numea un „echilibru în suspensie". Cum am arătat deja, rolul curbelor şi al diagonalelor în plastica barocă este tocmai acela de a spori tensiunea, observaţiile lui H. Wolfflin şi Rudolf Arnheim legate de acest subiect indicând cu claritate şi intervenţiile pe care le aduce ochiul spectatorului, cele datorate unor procese optice complexe.

De fapt, mişcarea ca expresie a dilematicului nu este o formulă cu totul nouă în epoca barocă. E departe chiar de a face parte din arsenalul rafinat de surprize şi efecte pe care spiritul său l-a desfăşurat cu cea mai perfectă artă a seducţiei. Încă Aristotel deslușea astfel secretul unei superioare armonii în lucrurile discordante, în tensiunile polare, iar Platon atribuia artei puterea de a armoniza elementele deosebite. E adevărat însă că nici Aristotel, nici Platon nu s-au referit la simultaneitatea contrariilor, ci doar la succesiunea lor. Cel ce a făcut-o este Heraclit, care vorbea despre esenţa contradictorie a mişcării, a unităţii şi armoniei contrariilor, în tensiunea elementelor simultan antagoniste el intuind secretul unei superioare unităţi şi consonanţe. Fără a se identifica deci cu una dintre „descoperirile" barocului, dilematicul cunoaşte însă în acest curent o ridicare la rang de principiu. Căci e aproape o normă, deşi secretă, aceea ce dictează acum asupra temperamentelor: omului baroc îi sunt străine opţiunile, el nu va lua hotărâri, trăind într-un spaţiu interstiţial, al amânării, în care întregul comportament vine să răspundă doar impulsurilor mereu contradictorii ale fiinţei sale. Îl defineşte un dezechilibru constructiv, tensiunea şi instabilitatea permanentă, ce vor face din el un „om problematic". Definiţia îi aparţine lui Gustav René Hocke 19, autor ce

16 Jean Rousset, *Literatura barocului în Franţa. Circe şi Păunul,* în româneşte de Constantin Teacă, Prefaţă de Adrian Marino, Ed. Univers, Buc., 1976, p. 171.

17 *Ibid., p.* 178 şip. 185.

Rosario Assunto, *Universul ca spectacol. Arta şi filosofia Europei baroce,* Traducere de Florin Nicolae, Postfaţă de Ion Frunzetti, Ed. Meridiane, Buc, 1983, v. Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii şi artă combinatorie esoterică. Contribuţii la literatura comparată europeană,* în

descrie şi scena pe care se mişcă acest protagonist indecis, în termeni preluaţi de la spaniolul Baltasar Gracian, într-un univers adică unde totul „se compune din contradicţii" şi a cărui „concordanţă constă în discordanţă" 20.

O altă „radiografiere" a spiritului baroc i se datorează lui Eugenio d'Ors, care remarcă prezenţa simultană a lui *pro* şi *contra* în cadrul aceleiaşi structuri. După părerea sa, „întotdeauna când întâlnim reunite într-un singur gest mai multe intenţii contradictorii, rezultatul stilistic aparţine categoriei barocului", căci, spune în continuare, „spiritul baroc, pentru a ne exprima vulgar şi direct, *nu ştie ce vrea.* Vrea în acelaşi timp şi pro şi contra. Vrea – iată aceste coloane, a căror structură este un zbor patetic – să graviteze şi să zboare. Vrea – îmi amintesc de statuia unui înger, pe-o anumită grilă, dintr-o anumită capelă dintr-o anumită biserică din Salamanca – să ridice braţul şi să coboare mâna. Se îndepărtează şi se apropie în spirală… îşi bate joc de exigenţele impuse de principiul contradicţiei" 21. În plin secol XX, o altă natură barocă, J.L. Borges, fascinată de „inventarea" unui univers în care transpar, cum am arătat, modeleurile „desenului" manierist, îşi va pune de aceea şi el un personaj să exclame: „Am aflat ceea ce ignoră grecii: incertitudinea".

O analiză complexă a mutaţiilor survenite în baroc, în sensul deplasării de pe certitudinea liniştitoare pe indecizie şi tensiune este, de asemenea, aceea întreprinsă de Al. Ciorănescu în *Barocul sau descoperirea dramei.* O primă observaţie se referă la prezenţa contrastului, ca procedeu tipic acestui curent. „Cert este – remarcă autorul – că întreaga artă barocă trăieşte din contraste şi opoziţii. Trebuie să le căutăm nu numai în toate genurile literaturii, ci şi în toate celelalte manifestări ale artei" 22. Urmează apoi demonstraţiile cu privire la substituirea psihologiei monovalente a clasicismului prin „tumultul şi contradicţiile sufletului baroc", hotărâtoare în acest sens arătându-se a fi „descoperirea dramei", cea mai mare „inovaţie" a

curentului. Şi aceasta în primul rând pentru că în reprezentările dramatice baroce, personajele încetează să se mai prezinte în transparenţă, cu probleme, chiar dacă nu neapărat simple, previzibile şi rezolvabile, ci apar doar pentru a-şi trăi (mai mult chiar, a-şi româneşte de Herta Spunn, Prefaţă de Nicolae Balotă. Ed. Univers, Buc, 1977, p. 22.

20 Id., *Lumea ca labirint,* p. 179.

21 Eugenio d'Ors, *Trei ore în muzeul Prado. Barocul,* p. 145 *12* Al. Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei, p. 265.*

apăra) o eternă indecizie. „Caracterul lor este complex – scrie Al. Ciorănescu – nuanţat între un da şi un nu, şi adesea nehotărât şi oscilant; şi se întâmplă frecvent ca drumul pe care îl urmează să nu fie cel pe care doresc să-l urmeze, să năzuiască tocmai contrariul a ceea ce fac în realitate, să considere liberul arbitru un pericol, iar autoritatea cea mai severă o binecuvântare. În prezenţa unor astfel de personaje, nu ne este întotdeauna uşor să anticipăm reacţiile lor, căci în fiecare împrejurare, se pare că ele ascultă de două impulsuri contrare în acelaşi timp" 23. Resortul psihologic al dramei ar fi aşadar incertitudinea, de unde şi ideea că frumuseţea personajului stă în neliniştea sa. Comentând o comedie a lui Tirso de Molina, Al. Ciorănescu găseşte astfel argumente menite să susţină ideea că nu este vorba aici despre cea „raţională", despre incertitudini intelectuale care au întotdeauna căi de ieşire, despre nelinişti pasionale, asemenea celor conţinute într-o confesiune a Emiliei, eroina din *Cinna:* „spiritul meu în dezordine se opune lui însuşi / vreau şi nu vreau, mă exalt şi nu îndrăznesc" 24.

E pregătită în acest mod însăşi definiţia barocului „ca o asociere mai mult sau mai puţin violentă de efecte contrare, între care alegerea rămâneândoielnică sau în suspensie. Din punct de vedere artistic nu interesează atât prezenţa elementelor, fie că este vorba de simple opoziţii stilistice, fie de conflicte şi drame, cât tensiunea lor" 25 sau, într-o altă formulare, ca „antinomie a unităţii, tensiune a acestei antinomii şi dispunere a celor doi termeni ai săi în aşa fel încât să se repete, să se completeze şi să se opună între ei". O structură care indică prezenţa şi constanţa unor astfel de trăsături, repetând, în

planurile compoziţiei sale, procedeul dihotomic al unităţii în cadrul dualităţii, al contrastului, conflictului şi tensiunii dramatice, poate fi încadrată deci – concluzionează Al. Ciorănescu – mişcării baroce.

Rezumând, se poate astfel spune că una dintre cerinţele barocului este aceea de a menţine spiritul suspendat între cel puţin două, dacă nu mai multe, probabilităţi, îndoiala devenind acum aproape o necesitate a fiinţei. E şi ideea detaliată de Edgar Papu, care se referă la fundamentarea acestui

Ibid., p. 348, 34*9.2 sibid., p.* **372, 373.** *Ibid., p. 419.*

20

— Diana Adamek

Ochiul de linx

21

curent pe existenţa unei conştiinţe dezbinate, împărţită între două tendinţ rivale care se ciocnesc neîncetat. O asemenea viziune şi-ar afla de fapt: rădăcinile în opera lui Miguel de Unamuno, caje, în *Sentimentul tragic vieţii,* descoperă, în abisul conştiinţei, eterna înfruntare dintre scepticismu raţional şi exasperarea sentimentelor. În această tensiune lăuntrică citeşte şi Edgar Papu esenţa tragicului (în opinia sa) impuls baroc de permanentiza trăirea accidentelor conştiinţei, suspensul dilematic. I Lucrurile identificabile mai înainte ca fixe cunosc, aşadar, odată **cui** momentul baroc, ieşirea din „linia de stabilitate", adică aşa-numituli (termenul îi aparţine lui Adrian Marino) „dinamism impulsiv" 26. Ceea ce fascinează acum e polaritatea menită să îngăduie spiritului oscilaţiile între da şi nu, iar ceea ce sperie este decizia, „cel mai mare duşman al eroului baroc" (după Ciorănescu), tocmai pentru că ea ar destrăma spaţiul lunecos dintre extreme, în favoarea unui singur termen al antinomiei. Cu alte cuvinte, barocul ar fi ceasul intrării regale în scenă a ceea ce putem numi *naturi duale, inima bivalentă.* Această ultimă sintagmă necesita de fapt semnele citării, ea datorându-i-se lui Al. Ciorănescu, al cărui demers acordă un loc central sufletului personajului baroc. Recunoscând ca proprie lumii baroce o logică a dihotomiei, cercetătorul acestui curent remarcă atitudinile polare între care oscilează un suflet ce ignoră echilibrul. Personajul baroc nu va ajunge

astfel niciodată să înlăture „fundamentala duplicitate a inimii" sale, motiv pentru care drama (modalitatea sa specifică de reprezentare) va înregistra conflictul dintre două mişcări ale aceluiaşi suflet, iar drept termeni ai antinomiei aceste scene vii, două speranţe sau două posibilităţi de existenţă ale personajului; este „contrastul privit sub semnul pasiunii şi eterna dualitate barocă aplicată ultimei unităţi care mai putea fi considerată indivizibilă: sufletul27. O artă ce trăieşte din contraste şi opoziţii, oferind ochiului spectatorului impresia de polivalenţă şi multiplicitate, păstrându-şi în acelaşi timp unitatea, va aduce prin urmare fiecărui obiect un însoţitor, chiar dacă e vorba de o umbră doar, şi va transforma singurătatea însăşi într-un dialog al două euri. O funcţie capitală în contextul acestei viziuni dualiste, potrivit căreia fiecare lucru tinde să fie deodată mai multe, o deţine conceptul („concetto"), definit de acelaşi autor drept expresia reuniunii, prin intermediul unui artificiu, a doua noţiuni diferite sau incoerente.

procedeu tipic baroc, această vorbire ce antrenează „cele două feţe ale cuvântului", ancorând în ambiguităţi ale sensului, urmăreşte mai exact confruntări şi mai apoi confundări ale concretului cu abstractul, pentru a realiza în final contopirea şi unificarea celor două lumi posibile, cea reală şi cea a imaginaţiei. Căci, reprezentare a bivalentei inimii şi spiritului baroc, conceptul e o sinteză de două noţiuni, cea dintâi prezenţă fiind a termenului propriu, iar cealaltă, a doua, îndreptând atenţia în direcţia unor idei şi planuri total diferite, fără însă a permite ca primul termen să fie pierdut din vedere. O „incompatibilitate compatibilă sau o compatibilitate incompatibilă", cum ar fi spus Sârbievski, citat de Al. Ciorănescu, în cadrul consideraţiilor sale asupra conceptului, susţine astfel, asemenea unei şarpante, modalităţile de exprimare ale sufletului baroc, dialogul inimii cu lumea, dar mai întâi cu sine însăşi.

E o „vorbire", aceasta, cu „două feţe", în cele mai dese cazuri dezbinatoare, inima neajungând vreodată să se împace. Nehotărâtă între a se arăta şi a se ascunde chiar şi propriului ochi, cu atât mai puţin unuia străin, ea va sfârşi prin a răspunde simultan la ambele porniri. „O timiditate agresivă", cum a numit Borges barocul, pare a o ghida. Reţinerile şi excesele vin în egală măsură să o marcheze. Iată de

ce pentru Jean Rousset, de pildă, „ființa nu se recunoaşte decât în oglindirea fugitivă a propriilor aparenţe şi nu se arată decât ascunzându-se" 28, iar Eugenio d'Ors va atribui sufletului baroc o „inocenţă (ce) se caută tainic în plăcerea nudului" şi o sinceritate eclatantă doar „dedesubtul măştii" 29.

O mişcare simultană de flux şi reflux ar putea descrie cel mai exact pornirile contradictorii ale naturilor duale ce populează acest spaţiu, e de părere, în *Manierismul în literatură,* Gustav René Hocke30, cercetător care într-un alt studiu consacrat curentului *(Lumea ca labirint)* va vorbi despre un om cu „sindrom schizofrenic" căruia îi corespunde „lumea dezbinată, pe cale de tranziţie" 31. Există astfel în permanenţă, pentru o inimă bivalentă, motive de dedublare, starea de melancolie şi pasivitatea visătoare mergând mână în mână cu neastâmpărul pasional al lui Don

Jean Rousset, *Literatura barocului… p. 4*8. Eugenio d'Ors, Trei *ore… p. 141.* G.R. Hocke, Manier*ismul… p. 222. Id.,* Lumea ca lab*irint, p. 293*

26 Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare, I,* Ed. Eminescu, Buc, 1973, p. 228.

27 Al. Ciorănescu, *Barocul… p. 3*50.

22

Juan. La

Diana Adamek

Ochiul de linx

23

aceste concluzii ajunge, dintre observatorii români ai fenomenului, Adrian Marino, în *Dicţionar (ui) de idei literare:* „Pe latura conştiinţei morale, se consolidează sentimentul profund melancolic, elegiac, al vanităţii existenţei, al caducităţii şi ruinei universale, cu termen final moartea, imagine barocă obsedantă. Pe latură superficial-epicuree, d înclinare pronunţată spre expediment, plăcere şi satisfacţie imediată, spre inconstanţă şi amoralitate, tipul simbolic al acestei atitudini care sfidează toate criteriile etice stabile, autoritare, fiind Don Juan, erou baroc exemplar. Dualismul afectează în mod hotărâtor întreaga percepţie a. existenţei, oscilantă, amestec de

realitate şi irealitate, esenţă şi aparenţă" 32.]

În reprezentările plastice, inima bivalentă îşi deconspiră prezenţa prin preferinţa pentru ceea ce R. Arnheim a numit o „rivalitate a contururilor", ambiguitatea liniilor comune şi intersectările de forme, toate funcţionând în sensul potenţării impresiei de adâncime, care, la rândul ei, cum am mai menţionat, creează senzaţia de mişcare. Aerul pe care îl respiră astfel o compoziţie plastică este acela de eliberare (Eugenio d'Ors ar fi spus, desigur, „zbor") ceea ce nu exclude însă „imaginea simbolică a greutăţii", consecinţa imediată fiind aducerea în planul expresiei a „paradoxului spiritului baroc în general" 33.

Un astfel de paradox este evident şi în „complexul felin" pe care îl etalează atât literatura, cât şi plastica acestui curent, complex explicat de Edgar Papu (cel ce introduce de altfel şi sintagma) ca fiind o asociere între „moliciunea cea mai catifelată şi ascuţişul cruzimii". Sunt cunoscute două variante. Prima „închipuie armele cele mai cumplit sfâşietoare – de speţa colţilor şi a ghearelor – ascunse sub cele mai moi şi mai voluptuoase înfăţişări, bunăoară a blănii mângâioase şi calde de tigru sau de panteră", sugestii prezente, de pildă, în „comedia" barocă spaniolă de capă şi spadă, unde săbiile ascuţite şi ucigătoare ies tot timpul de sub faldurile mătăsoase sau catifelate ale mantiilor. Cealaltă variantă se referă la schema cunoscută a risipei baroce de bucle, curbe, torsade, în care vin să se conjuge pe de o I parte senzaţia de voluptate, flexiuni ademenitoare şi moliciuni senzuale, iar pe de alta aparenţa celei mai dure elasticităţi. În legătură cu acest complex, e de reţinut şi imaginea Sfinxului, prezentă pe tapiserii, sarcofage sau în decoraţiile capitelurilor feniciene (Fenicia reprezentând, după Edgar Papu, cadrul antic al barocului): e o alcătuire armonioasă de curbe, ce comunică destindere, calm, moliciune, prin jumătatea sa anterioară (capul), dar, în egală măsură, prin muşchii oţeliţi ai jumătăţii posterioare, tensiunea pândei şi pregătirea saltului, ferocitatea atacului. Un motiv ce intră în aria aceluiaşi complex este *ochiul de linx,* asupra căruia voi insista însă ceva mai încolo.

De tip paradoxal este şi conţinutul unui alt simbol tipic baroc, anume „soarele negru" (imagine centrală şi în repertoriul scrierilor

religioase ale curentului), ce asociază strălucirii „partea umbrei" şi face din obscuritate o altă faţă a luminii35. El scânteiază deasupra unui tărâm prin definiţie ambiguu, un „paradis infernal" (cum îl numeşte G.R. Hocke) unde erosul şi sexul trezesc deopotrivă „spaima şi curiozitatea", „frumuseţea şi groaza", aceeaşi, deci, implacabilă lege a contradictoriului36. „Soarele negru" e strălucirea făcută să orbească ochiul, adresându-se unei priviri ispitite să treacă graniţele normale, să se abandoneze exceselor, cu riscul chiar al coborârii în inima tenebrelor. Căci obscuritatea, în baroc, nu e decât o altă reprezentare a misterului, a „noului" care provoacă şi întreţine uimirea, adică, în mod disimulat, tot strălucire. Sunt sugestii recognoscibile şi în structurile moderne ale imaginarului, exemple în acest sens aducându-le fantasticul latino-american, mai exact „miracolul ostil" sub care se înscrie un roman ca *Invenţia lui Morel* al lui Adolfo Bioy Casares sau „magia neagră" pe care o respiră opera lui Ernesto Sábato, de pildă. Am oferit cu alt prilej însă o analiză în detaliu a acestui fenomen de contiguitate simbolică lumină-întuneric, sub semnul motivului „soarelui negru" şi al ochiului ce îşi trăieşte cu voluptate misterul orbirii, într-un ţinut de febre şi gheaţă, inocenţă şi desfrâu, candori şi perversiune, stăpânit de eros şi sex.

De asemenea, paradoxală este şi structura, prin definiţie duală şi conflictuală, a unui alt simbol tipic baroc, anume *perla.* E un motiv ce provoacă, observă Edgar Papu, „o complexă stare de duplicitate", fie şi doar la un prim nivel, acela al imaginii sale exterioare, unde nu e greu de recunoscut contrastul unor dispoziţii

II

32 Adrian Marino, *Dicţionar... p. 2*29.

33 Rudolf Arnheim, *Arta şi percepţia vizuală,* v. p. 225 – 229 şi p. 438.

34 Edgar Papu, *Barocul ca* ***tip de existenţă,*** **vol. 2, Ed. Minerva, Buc, 1977, p.**

59 – 63.

* *Ibid., vo*\. l, p. 137 – 148.

J6 G.R. Hocke, *Lumea ca labirint,* **p. 307 – 309.**

antagonice. E un joc schimbător de reflexe în care am putea citij deopotrivă, „strălucire şi paloare melancolică, izbucnire şi simultană reţinere, precizie geometrică şi topire prăfuită a contururilor, componenţă închegată şi expresie spumoasă, consistenţă solidă şi aparenţă lichidă, căldură şi răceală" 37. În plus, analizând cel de-al doilea nivel, al semnificaţiei pe care o poartă din perspectiva genezei sale, se poate constata că strălucirea ei are un puternic caracter depresiv. Asemănarea sa cu lacrima e evidentă dacă ne gândim la faptul că perla e produsul unei leziuni, al unei răni interne a scoicii, şi că avem de-a face aici „cu reflexul de apărare a unei fiinţe vii, ameninţate de o defecţiune organică". Perla e cu atât mai strălucitoare cu cât a fost mai puternică „lupta defensivă cu propria împuţinare vitală a moluştei care a produs-o". Originea sa lunară şi acvatică (reflectată în conturul rotunjit, amintind forma astrului şi undele mării ce i-au vegheat naşterea) ne aduce de asemenea într-o zonă ambiguă unde erosul întâlneşte melancolia. Căci strălucitoare, însă „depresiv erotice" sunt şi motivele apei şi lunii al căror tipar îngemănat transpare în simbolul perlei, Edgar Papu vorbind din acest motiv despre „un substrat tragic" al imaginii. E inclusă aici şi semnificaţia, implicând fascinaţia şi deruta, a lui *„barroco" (nume* portughez dat perlelor neregulate, şi extins apoi asupra întregului curent), cercetătorul fiind de părere că în această nestemată plămădită din plânsul adâncurilor marine, luminate fugar de un astru rece, nocturn, putem descifra „expresia arhetipică a strălucirii rezultate dintr-un fond tragic" 38. De altfel, ascunsul, ceea ce e dificil de atins, sunt valorile pe care le evocă perla (în aceeaşi relaţie cu luna şi apa) şi după *Dicţionarul de simboluri*. În esenţă, simbolul perlei ar depune aşadar mărturie despre *starea de criză şi fisurile* pe care le presupun orice spaţiu baroc, animat, cum s-a văzut, de naturi duplicitare. Sunt, de fapt, cele pe care le pândeşte, din ascunzişul său umbros, dar fierbinte, şi *ochiul de linx.* Sclipiri sticloase par a anunţa astfel ceea ce nu ei greu de ghicit în privirea aţintită asupra acestei lumi, aprinderile pasionale.

Căci, aşa cum am arătat deja, definitorii pentru curentul baroc sunt starea de tensiune şi conflictele, rezultate din ruperile de unitate, instabilitatea echilibrului sau rivalităţile de contur, adică, generalizând, dintr-un dezechilibru constructiv al cărui gust se leagă de viziunea „schizoidă" al

37 E. Papu, *Barocul...* vol. 1, p. 86.

38 *Ibid.,* p. 72.

fiinţelor ce se mişcă aici. Ele au refuzat hotărârile, certitudinile, aplecându-se cu un soi de tandreţe şi, în acelaşi timp, cruzime, doar asupra propriilor dezbinări, leziunilor şi fisurilor interioare. Legată de trăirea barocului, e de neocolit astfel o anume plăcere a torturii şi ardoare a contemplării ei, la fel de valabile şi atunci când totul se petrece în spaţiul propriei intimităţi. Modelul cochiliform, derivat fără îndoială din simbolul perlei, prezenţă constantă mai cu seamă în plastică, nu face decât să confirme această obsesie a interiorului, care, la rândul ei, e expresia atenţiei îndreptate asupra alcătuirilor ascunse ale sufletului, întotdeauna vulnerabile. Slăbiciunea interioară, accidentele şi „defectările" permanente ale mecanismelor ordonatoare provoacă simultan depresie, frison şi delicii, în ruptură şi stările afective limită „ochiul de linx" găsind cele mai fecunde surse ale sale. E chiar aerul pe care îl respiră, palpându-l cu senzualitate între pleoape, e chiar lumina pe care o traversează, sub razele „soarelui negru". Deşi ucigaşe, asemenea lăncilor, acestea poartă în ele mai mult decât o strălucire fugară, fiind semnul unui triumf al luminii. Doza de trufie evidentă pe care o antrenează o atare viziune, nu este însă decât reversul unor alte trăiri, împinse şi ele până la pragul excesului, anume cele ce răspund unui instinct defensiv. E vorba, de fapt, despre sublimări ale conflictului prin strălucire, funcţia acesteia din urmă fiind desigur una cathartică, de „remediu", valoare la fel de decisivă pentru definirea barocului, observă Edgar Papu, ca şi rana interioară care l-a provocat39.

I se datorează aceluiaşi autor amintit mai sus consideraţiile privitoare la tentativele de *a vedea* în adâncul unei asemenea conştiinţe fisurate, pe care le exprimă simbolul ochiului de linx. El apare la diverşi autori ai curentului, de la Giambattista Marino până la

Cervantes, fiind şi semnul tutelar al unei Academii ce se dorea „a spiritelor ascuţite şi adânc pătrunzătoare", înfiinţată în 1608, în plină epocă barocă deci, şi intitulată *Academia dei Lincei (Academia Râşilor).* E meritul însă al lui Balthasâr Gracian de a fi adâncit semnificaţiile acestui simbol, prin care s-ar înţelege o pătrundere în abisurile întunecate ale conştiinţei, cale menită să pregătească „desăvârşirea": „Sunt capete care răsfrâng lumină, întocmai ca ochii linxului, aşa că ele deosebesc mai bine acolo unde întunericul e mai

35.

26

Diana Adamek mare, scria el într-o lucrare din 1653. De asemenea, termenul de origine arabă *zahori,* întrebuinţat de acelaşi autor şi acoperind acelaşi conţinut simbolic, desemnează astfel persoanele dotate cu puterea de a desluşi tainele şi comorile pământului, de *a vedea* adică în adâncuri. Exemplele asupra cărora se va opri comentatorul acestui motiv (l-am amintit aici, desigur, pe Edgar Papu) sunt desprinse din scrierile Marianei Alcoforado şi, la antipod, ale Juanei Inez de la Cruz, scriitoare ce „ambiţionează *să vadă* în ele şi să desluşească tainele cele mai complexe, „mai labirintice şi mai contradictorii ale propriei configuraţii lăuntrice". Sunt reeditate astfel aventuri, cu exaltările şi supliciile lor, într-un drum interior tot atât de întortocheat ca şi unele motive ornamentale ale barocului, cu liniamente ce se complică brusc, prin traseuri neaşteptate faţă de sensurile iniţiale. Concludentă în acest sens ar fi şi comedia *Dispreţ pentru dispreţ* a spaniolului Augustin Moreto, al cărei protagonist „se frământă să intre cu lumina minţii în starea de nepătruns de îndrăgostit, stare aproape ermetic închisă pentru raţiune" 41.

Recapitulând, se poate aşadar spune că ochiul de linx este acela care asistă într-o pândă cu aparenţe somnolente, de tandră moliciune, la spectacolul interior al propriei crize. E unul dintre simbolurile legate de motivul perlei, care, şi el, oferea „exemplul tipic al crizei vitale supracompensate prin defensiva strălucirii" şi conţinea, în straturile cele mai adânci ale semnificaţiei, „întregul proces al dramei baroce", de la leziunea lăuntrică până la spectacolul suferinţei. „În strălucirea

acestei nestemate marine – scrie Edgar Papu – se reflectează microcosmic, ca într-un strop de apă, toată bogăţia spectacolelor lumii" 42.

Înainte de a încheia însă aceste pagini consacrate obsesiei interiorului, ochiului de linx ce sondează adâncurile lăuntrice şi mecanismelor de sublimare a rănii organice în spectacol, în relaţie cu motive acvatice, aş remarca prezenţa acestora la un scriitor care, chiar dacă nu e integrabil curentului, opera sa purtând accente existenţialiste, le dovedeşte cu prisosinţă. E încă o mărturie despre ceea ce putem numi recurenţa spiritului baroc în secolul XX. Este vorba despre M. Blecher, a cărui operă am supus-o analizei în paginile unei cărţi anterioare.

Strălucirea, o anume afectare şi ostentaţie, introduse de motivele, în corelaţie, ale perlei şi ochiului de linx, sunt proprii însă mai cu seamă

unei alte figuri ce a devenit, şi ea, una dintre emblemele barocului. Mă refer aici la rolul pe care îl joacă *păunul şi* (având în vedere evantaiul de sclipiri multicolore ce îi însoţesc apariţiile) *ostentaţia decorului, fascinaţia măştii.* Două, s-a văzut, au fost funcţiile strălucirii: pe de o parte, aceea de „anesteziant euforic", iar pe de alta, una asemănătoare „perdelei de ceaţă artificială", luminii orbitoare interpusă în scop defensiv43. Obsesiei interiorului i se va adăuga din acest motiv una a exteriorului, spiritul baroc fiind sedus de faţade, decoruri, aparenţe fugitive şi măşti, adică de tot ceea ce înseamnă figură a disimulării. În aceeaşi măsură în care se apleacă spre interior, opera barocă tinde spre exteriorizare; am amintit în acest sens „provocarea vizuală" şi „pasiunea arătării" care o definesc. La fel cum am notat, în alt context, şi o observaţie a lui Jean Rousset, potrivit căreia „omul baroc nu se recunoaşte decât în oglindirea fugitivă a propriilor aparenţe şi nu se arată decât ascunzându-se" sub o infinitate scânteietoare de măşti, sau remarca lui Eugenio d'Ors în legătură cu sinceritatea ce îşi găseşte forţa de expresie doar „dedesubtul măştii".

În consideraţiile sale asupra barocului, Jean Rousset acordă de

altfel acestei figuri un spaţiu larg de mişcare, după el caracterele esenţiale ale curentului putând fi, după o operaţie de schematizare, reductibile la patru, alături de instabilitate, mobilitate şi metamorfoză intrând în tabloul generic „dominaţia decorului" sau, altfel spus, „supunerea funcţiei la decor, substituirea structurii printr-o reţea de aparenţe care fug, prin joc de iluzii" 44. Temele curentului ar prinde deci viaţă în două simboluri exemplare, dominante în imaginaţia timpului: Circe şi Păunul, adică „metamorfoza şi ostentaţia, mişcarea şi decorul".

Nu e de mirare astfel că o artă ce proclamă superpoziţia decorului şi aduce în prim plan principiul ostentaţiei, cuprinde în descrierea sa atribute ca voinţa de a impresiona cu orice chip, înclinarea spre efect şi tentaţia surprizei. „Într-adevăr – observă, printre alţii, Al. Ciorănescu – o mare parte a literaturii baroce se bazează pe surpriză şi pe efecte neaşteptate", spiritul ei creator hrănindu-se cu asociaţii de idei, cu alăturări de noţiuni

40 Citat reprodus de Edgar Papu, în *Barocul…* vol. 2, p. 31.

41 *Ibid.,* p. 36 – 42.

42 *Ibid.,* vol. 2, p. 87, 86 şi p. 72.

IJd., vol. 1, p. 39. Jean Rousset, *Literatura barocului… p. 1*48.3 Ibid.*, p. 1*4.

dintre cele mai contradictorii46. Jocul e cu atât mai rafinat cu cât au fost mai puternice şi, mai ales, ciudate relaţiile de contrast, nepotrivirile formale şi disonanţele noţionale antrenate. treconciliabilul e căutat şi] cultivat cu o pasiune fără precedent. *La agudeza,* termen specific baroc (corespondentul castilian al denumirii italiene „concetto" ori al francezului „pointe"), mizează astfel tocmai pe efectul de surpriză produs de contactul insolit al noţiunilor, chiar dacă nu neapărat antinomice, mult îndepărtate. Spaţiul de discontinuitate întins (orizontal) sau căscat (vertical) între ele este acela ce fascinează, asemenea unui miraj, spiritul baroc. Prin *l-ai agudeza,* el urmăreşte să

atingă de fapt inima unui fel de vârtej noţional. Şi aceasta în numele „mirării", al uluirii *(„meravâglia"),* scop şi finalitate a artei, după G. Marino.

Străduinţa curentului de a crea efecte şi uluire nu este însă cu totul nouă, ea derivând – e de părere Gustav René Hocke – din literatura Antichităţii. E cunoscută astfel disputa apărută, încă din vremea lui Platon, dintre aticişti (clasicişti) şi asianici (manierişti), primii îndreptându-şi atenţia asupra a ceea ce e „dens, concentrat, lapidar, iscusit, esenţial", în timp ce asianicii vor cultiva exact contrariul, adică „exagerarea, echivocul, pornirea **artificială** de la neesenţial şi învăluirea vicleană în prolixitate a miezului, **redarea** subiectivă trucând în mod conştient unghiul de percepţie" 47. Trucajul întrebuinţat pentru a obţine efecte nu va fi prin urmare o „armă" neînj cercată, reapariţia sa în plin baroc fiind întâmpinată fără ezitări. Peter Paul Rubens, cel ce s-a arătat constant preocupat în scrierile sale de arta Antij chităţii, o va recunoaşte de aceea imediat. Deşi observaţiile sale, desprinse **din** scrisori, sunt tributare în principal unei estetici clasiciste, el se va abate totuşi de la acest model, susţinând nu doar faptul (puternic divergent cu principiile clasicismului) că, în pictură, lucrul esenţial e culoarea şi că spajţiile plastice trebuie puse în relaţie cu muzica, limbajul natural al imaginaiţiei, ci şi o altă idee ce vine să contrazică postulatele acestui curent, anume că „scopul picturii nu e numai de a ilumina, ci şi de a înşela: de a lumina 1 spiritul, dar de a înşela ochii. Şi înşişi ochii sunt aceia care au învăţat cum să fie înşelaţi" 48.

Trucarea realităţii, „minciuna" fac parte, deci, din arsenalul de instrumente introduse acum puternic în joc. Citându-l pe Giuseppe Conte,]

46 Al. Ciorănescu, *Barocul... p. 1*46.

47 v. În acest sens observaţiile lui G.R. Hocke din *Manierismul... p. 2*7 – 30.

După W. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii,* vol. IV, *Est*etica modernă *(*partea a II-a), Traducere de Sorin Mărculescu, Ed. Meridiane, Buc, 1978, p. 77 – 78.

un observator român al fenomenului (e vorba de Ion Istrate cu

al său *Baroc literar românesc)* va înregistra astfel barocul sub eticheta de „artă a disimulării": mereu echivocă, ea „minte", împingând înşelăciunea până acolo încât se preface chiar şi că minte49, iar altul (Adrian Anghelescu) va lega impulsul dedublării de „obsesia deghizării şi a teatralului", subliniind „nevoia travestirii" în baroc. *A părea* e, aşadar, verbul ce luptă să-l înlocuiască pe *a fi,* într-o lume ai cărei protagonişti trăiesc „performanţa identificării cu propria mască" 50. Chiar şi natura va fi supusă acestei cerinţe, pitorescul ei (termen ce trebuie vehiculat însă cu o oarecare grijă, el răspunzând în fapt unui specific al sferei barocului răsăritean, după părerea lui Mircea Muthu51) fiind unul „inventat", construit. Căci barocul deschide anotimpul grădinilor, spaţii în care frumuseţea constă în efect, şi a căror logică trimite în chiar esenţa artificiului. Prin apariţia în avanscenă a grădinii, petrecută în baroc, „absolutul naturii – observă Andrei Pleşu – e constrâns să devină rezonabil, iar ordinea ei, o poantă galantă". Astfel, mai vechile peisaje „naturale" cedează întâietatea acestor „afectări" ale vegetalului, acestor „grimase" şi „măşti" ale sale53. Liniştea ocrotitoare a naturii, dispusă să rezoneze la confidenţe abia şoptite, s-a transformat acum într-un spectaculos vacarm de voci cromatice, într-un prea-plin de forme, nerăbdătoare să se *arate.* Variantă vegetală a cozii de păun, mereu prea bogată, grădina e prin urmare o mască pusă pe chipul unei naturi în care s-a trezit gustul provocării vizuale şi al ostentaţiei, experienţa pe care o trăieşte spiritul în faţa ei constând nicidecum într-una a „vorbirii" (confesiunii), ci într-una a „vederii" cu succesiuni atent compuse.

V. Ion Istrate, *Barocul literar românesc,* Ed. Minerva, Buc, 1982, p. 100.

Adrian Anghelescu, *Vârstele lui Proteu,* p. 72, 75, 91, 100 şi 103, Ed. Eminescu, Buc, 1989.

vân acest sens Mircea Muthu, *Alchimia mileniului. Însemnări la o categorie tipologică: barocul,* Ed. Cartea Românească, 1989, p. 174

Andrei Pleşu, *Pitoresc şi melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană,* Ed. Univers, Buc, 1980, p. 107.

teid.: „E prea multă intenţie în orice grădină şi, mai ales, o intenţie omenească. prea bogate, de asemenea, căci ele vor să oblige

natura la o concentrare, la o expresivitate asemănătoare cu aceea a măştii faţă de un chip **real.** Orice grădină, chiar

Şi cea mai firească e o afectare şi, de fapt, o grimasă".

30

Diana Adamek

Sunt de reţinut în acest sens contribuţiile lui Al. Ciorănescu, pentru care „peisajul" baroc se descoperă a fi de fapt o natură „inventată"! organizată şi perfecţionată, în care toate detaliile pot fi reale, dan ansamblul „încetează să mai aparţină realităţii", aspirând să sugereze o prezenţă superioară structurilor materiale. Grădina va întruchipa în aceşti context „acelaşi lucru pe care culoarea îl exprimă pentru pictor: o materie informă, căreia poetul trebuie să-i dea formă şi viaţă" 54. Omul baroc, care a inventat grădina („invenţie" datorată secolului al XVI-lea italian şi! preluată de arhitecţii veacului următor), punând-o în locul pădurii, nu face astfel decât să răspundă cerinţei (prima, în ordinea acestei estetici) de al transforma tot ce este static (molcoma somnolenţă a reveriei, de pildă) în mişcare şi vehemenţă, într-o tensiune ce nu se sfieşte, râvneşte chiar, să soţ dea în spectacol.

În efortul său, împins până la deliciu, de a reinventa, prin grădină, natura (gest ce îl antrenează şi pe acela ce tinde să substituie clădirii faţada) 5, omul baroc va concepe deci lumea drept un cadru al aparenţelor înşelătoare, în care subterfugiul simulării devine o adevărată artă, mai mult, chiar, o necesitate pentru cel ce vrea să cunoască „realitatea". Trebuie întotdeauna să se recurgă la el pentru a atinge esenţa. De altfel, în finalul observaţiilor sale legate de baletul de curte, care „deghizează Vitejia în Teamă sau înţelepciunea în Nebunie" şi „spune glumind un adevăr", Jean Rousset defineşte omul baroc ca nefiind altceva decât „deghizare" într-o lume care, la rândul ei, este în primul rând „teatru şi decor" 56. Am putea, I deci, spune că masca e mai mult decât indispensabilă, ea s-a lipit de chip şi] respiră odată cu el. Rezultă de aici o altă formulă-cheie a acestui curent! anume *viaţa ca teatru, universul ca spectacol.* Priceput, cum s-a văzut, în arta deghizării, omul baroc pare a întruchipa la modul cel mai fidel] condiţia de actor57. Actul trăirii individuale e în permanenţă teatralizat, chiar şi în singurătatea cea mai adâncă fiind chemat un

spectator, „ochiul de linx”, sub a cărui pândă încordată şi febrilă (mascată însă, desigur, şi! ea) se ridică artificiala „cortină de ceaţă” a strălucirii defensive şi se derulează spectacolul tensiunilor, arderilor şi crizelor interioare.

54 **Al. Ciorănescu,** *Barocul... „p.* 69 – 71.

„V. Adrian Anghelescu, *Vârstele lui Proteu,* p. 79.

56 Jean Rousset, *Literatura barocului... p. 3*3.

37 **Wilhelm** Worringer, *Abstracţie şi intropatie. Şi alte studii de teoria artei,* Prefaţă i de Ion Ianoşi, Traducere de Bucur Stănescu, Ed. Univers, Buc, 1970 p 279 – 282

Ochiul de linx

3 i

Este unul dintre motivele pentru care, în tabloul relaţiilor dintre starea de „existenţă”, adică trăirile pe care le încorporează un stil, şi domeniul artistic care o reflectă, propus de Edgar Papu, cercetător căruia i se datorează şi observaţiile legate de ceea ce el numeşte „puterea linxu-lui” (aria de semnificaţie în care intră şi „ochiul de linx”), barocul va figura în vecinătatea teatrului, spectacolului, a valorilor privirii în general. Astfel, după trecerea în revistă a „perechilor” clasicism-sculptură (artă de care se apropie acest curent prin pasiunea sa „reductivă”, de a şlefui şi finisa), go-tic-arhitectură (corespondenţă stabilită în temeiul unui suveran impuls integrator), renaştere-pictură (se au în vedere aici operaţiile „în efigie” proprii spiritului acestei mişcări) şi romantism-muzică (la bază stând trăirile „penetrante”), Edgar Papu fixează un alt binom, ai cărui termeni sunt barocul şi teatrul: „Pasiunea barocului, care-i însufleţeşte întregul conţinut, este aceea a arătării. În consecinţă, arta prin care îl putem pătrunde iniţial este spectacolul, teatrul (etimologic, amândoi termenii sunt identici, indicând deopotrivă *locul privirii,* unde se *arată* ceva. (...) în cadrul general al vizualităţii, barocul se distinge prin faptul că provoacă ceea ce Marcel Raymond numeşte valori ale ostentaţier, ale aparenţei. În ceea ce ne priveşte, am crede că asemenea valori cuprind un fel de potenţare a arăt*ării, ajun*să până la gradul de prov*ocare vizu*ală. Iniţiativa privirii nu mai pleacă de la centrii senzoriali, ci de la ideea ce solicită din afară acei centri. În cazul barocului nu mai este, cu

alte cuvinte, ochiul care atacă obiectul, răpindu-i în mod liber, dacă nu chiar deliberat, imaginea, ci, dimpotrivă, obiectul care cucereşte şi stăpâneşte ochiul". Evident, cu toate că se declanşează la iniţiativa imaginii venite din afară, astfel de „cuceriri" ale obiectului, despre care vorbeşte Edgar Papu, presupun activizări ale ochiului, procese ale privirii. În plus, ochiul se va lăsa „stăpânit" doar pentru a deveni un fel de „depozitar" absolut, adică, în ultimă instanţă, suveranul acestui regat. În mod secret, tocmai prin acest rol „secund" pe care consimte să-l joace, el îşi va supune întreaga lume. Formă de mişcare paradoxală, această prefacere are, aici, atât. sensul de prefăcătorie (trucaj), cât şi pe acela de devenire prin antrenarea simultană a lui pro *şi contra, a fe*ţei şi a reversului. E încă un exemplu, deci, despre ceea ce înseamnă, în baroc, magie a polarităţii şi dinamică a unităţii.

Papu, *Barocul…* vol. 1, p. 28 – 30.

32

Diana Adamek

Ochiul de linx

33

În acest context, se cuvine amintită şi o remarcă a lui AdriaJ Anghelescu, după care, în baroc, chiar şi cuvântul căruia îi place să se autocontemple, „asemenea lui Narcis", se arată a fi „o scenă a vocilor ce se întrepătrund" 59, ceea ce, într-o altă formulare, ar fi egal cu faptul ci spiritul acestui curent transformă totul în spectacol, marcând un triurul (vizual) al pluralităţii. În temeiul aceloraşi figuri ale disimulării şi trucajelor ce funcţionează mai cu seamă în planul imaginii (căci tot d imagine este şi aceea „de sine" asupra căreia veghează ochiul de linx) Claude-Gilbert Dubois, într-un studiu dedicat barocului *(Le baroqu profondeurs de l'apparence),* reţine confuziile dintre esenţă şi aparenţă, J optică menită să pună în circulaţie formula „lumea e un teatru şi teatrul conţine lumea" 60. Sunt sugestii pe care le propune, în chip emblematic] însuşi titlul unei alte cercetări în domeniu, aceea a lui Rosario Assunto] *Universul ca spectacol,* dominante fiind aici îndeosebi două idei, anuma că „teatrul este un microcosm, iar lumea e un macroteatru" (opinia identică evident cu cea amintită mai înainte) şi că, în urma acestei ştergera a graniţei dintre realitate şi iluzie,

spectatorul a devenit actor; el să contemplă în aceeaşi măsură în care se lasă contemplat61. La rândul său Jean Rousset vorbeşte despre faptul că omul baroc „este deghizare într-o lume care este teatru şi decor" şi că numeroasele sale „reprezentaţii! interioare" de dedublare sunt „forme teatrale", mulate pe schema regizorală a „teatrului în teatru": „Apoi, piesa interioară este în exclusivitate forma teatrală a dedublării; spectacolul devenind spectacol faţă de sine, teatrul imită acest joc de oglinzi care este asemănarea. Spectatorii din sală văd pe scenă o sală de spectacol şi, în această a doua sală, actori care la rândul lor sunt şi ei spectatori care privesc la alţi actorii Actorul se vede astfel proiectat în afara rolului său şi se vede jucând la fefl cum spectatorul se vede privind. Spiritul şovăie între aceste două planuri] care alunecă unele în altele; nesiguranţa creată prin dedublarea între iluzia şi realitatea teatrală prelungeşte pe acea a eroului ezitând între planurilej diferite pe care şi le descoperă, ezitând între mască şi chipul său, între el însuşi şi el însuşi" 62.

59 Adrian Anghelescu, *Vârstele lui Proteu,* p. 265, p. 272.

60 Claude-Gilbert Dubois, *Le baroque, profondeurs de l'apparence,* p. 126 96 181.

61 Rosario Assunto, *Universul ca spectacol,* p. 154 şi p 202.

62 Jean Rousset, *Literatura barocului... p. 3*3 şi p. 75.

N-ar fi vorba în acest caz (de trăiri duble) decât despre experienţe asemănătoare celei încercate de filosoful oriental care nu mai ştia dacă a visat un fluture sau este chiar fluturele care s-a visat un filosof (notez în paranteză prezenţa unei astfel de dileme în opera sud-americanului Julio Cortázar). Motivul vieţii ca teatru se dovedeşte astfel intim înrudit cu acela al vieţii ca vis. *„Viaţa este vis, viaţa este teatru, teatrul în teatru* sunt concluzii baroce esenţiale, produsele unei necesităţi continui de iluzie şi dedublare, urmată de demistificarea finală. Omul baroc se deghizează într-o lume de teatru şi decoruri, populată de travestiuri, dubluri şi roluri false", scrie în acest sens Adrian Marino63, iar Edgar Papu recurge la exemplul prinţului Sigismundo al lui Calderón, „căruia i s-a provocat o trăire dublă" şi care „nu mai ştie să distingă care din ele a fost reală şi care visată. Ideea că întreaga *viaţă este vis* apare şi pentru acel personaj ca valabilă dintr-un

unghi ipotetic şi relativ al cunoaşterii omeneşti" 64.

Prin această relaţie de contiguitate simbolică, personajul baroc trebuie văzut, deci, în ipostaza unui actor ce joacă un rol prin definiţie, efemer65. În *Barocul ca tip de existenţă,* Edgar Papu observă de altfel echivalenţa dintre „arătare" şi „iluzie, vedenie, halucinaţie", relaţie în baza căreia trage concluzia că motivul „vieţii ca teatru" şi cel al „vieţii ca vis" sunt intim înrudite şi că, în substratul lor comun, operante sunt accentele tragice, aceasta pentru motivul că ambele se leagă de „ceva condamnat să se stingă, să nu dăinuiască". Orice spectacol, la fel ca şi visul (în ultimă instanţă, asemenea chiar proceselor vieţii nu este astfel decât o apariţie ce reclamă, din momentul iniţial încă, propria sa dispariţie66. (S-ar impune din nou aici o paranteză pentru a semnala prezenţa acestor motive baroce al „vieţii ca teatru", al personajului ca actor al unei multitudini de roluri pasagere şi al apariţiilor menite să îşi nască dispariţia, şi în secolul XX, în opera, cu accente impresioniste de fapt, a Virginiei Woolf. O analiză a universului ei „ireal", cu impulsuri destructurante, am oferit însă într-o altă carte, *Trupul neîndoielnic).* Ecoul imediat pe care îl trezeşte îngemănarea unor astfel de formule este desigur senzaţia de

63...

M Adrian Marino, *Dicţionar... p. 2*50.

65 Edgar Papu, *Barocul...* vol. 2, p. 208.

66 Adrian Anghelescu, *Vârstele lui Proteu,* p. 100. Edgar Papu, *Barocul... voi.* l, p. 50 – 51.

evanescenţă. Ea se traduce cu precădere printr-o *morfologie* 1 *norilor şi undei,* definiţia lui Blaga, după care „barocul este stilul noriloră! recunoscând forţa acestui modeleu semnificant de-a lungul întregului ci rent. Tot astfel, pentru Adrian Anghelescu, norii, cu fantomaticele îi plăsmuiri etern instabile, ce se fac şi se refac în mereu alte imprevizibi desene, întruchipează însăşi „esenţa barocului" 67, observaţie ce trimite amplul comentariu al lui Jean Rousset asupra

acestui subiect „Psihologie a intermitenţei şi mobilităţii" determină, cum am arătat de „instabilitatea echilibrului şi suspensia liniilor, conducând ochiul într-ua ţinut al contururilor în destrămare şi tonurilor amestecate, unde stăpânesa norul şi curcubeul, spume şi irizări adică de „forme care fug": „Nu vom fi] miraţi să-i vedem pe aceşti poeţi, care sunt în căutarea tuturor imaginilcă mişcării şi metamorfozei, îndreptându-şi cu predilecţie atenţia asupra celor! mai schimbătoare dintre elemente: norul, curcubeul, jocurile crepusculului] şi ale soarelui – nicidecum pentru un gust romantic al penumbrei şi all misterului nocturn, toţi fiind îndrăgostiţi de străluciri şi lumină – ci tocmai] pentru a încerca să surprindă amestecuri mişcătoare de culori, estompării treptate, forme care fug, pe punctul de a se şterge şi de a se reface" 68. Ami semnalat, de asemenea, preferinţa manifestată în plastica barocă pentru] „forma fugii", compoziţiile fiind întotdeauna sisteme deschise, fascinatei parcă de un invizibil punct exterior. E o tentaţie de desprindere, de sfidare! nu doar a centrului, ci şi a gravitaţiei, în întreg acest univers în care-l formele „fug" sau, şi mai exact, cum spunea Eugenio d'Ors, „zboară". Uni exemplu a fost stilul „serpentinata" ce descompune formele statice şi impune „motivul plutirii" (o variantă, desigur, la care se opreşte G.R. Hocke69, a „zborului" lui E. d'Ors).

Liniile ondulate, familiare în baroc (volutele de pildă reţin în mod special atenţia unui alt observator al curentului, Mircea Muthu70) suni semnul de fapt al „metabolismului naturii", aceasta fiind, în esenţa ei, „curgere" 71. Dinamica formelor curbe nu are astfel doar rolul de a spori tensiunea ansamblului, ci şi pe acela de a traduce natura fluidă a lumii. E un punct de vedere asupra căruia au căzut, de acord mai toţi comentatorii] fenomenului baroc, semnalarea sugestiilor acvatice fiind un aspect comun

Adrian Anghelescu, *Vârstele… p. 1*24. Jean Rousset, Lite*ratura baroculuі… p. 136.* G.R. Hocke, Lumea ca *labirint, p. 57 – 58*. Mircea Muthu, Alchimia *mileniului, p. 174.* v. Andrei Pleşu, Pitoresc *şi melancolie, p. 30.*

În studiile dedicate subiectului. Astfel, Jean Rousset vorbeşte despre succesiunea de morţi şi (re) naşteri (dispariţii şi apariţii) pe

care le conţine simbolic ritmica valurilor, şi consideră că plastica barocă (arhitectura în special, dar nu numai ea) s-ar caracteriza în primul rând prin gestul unei cufundări" a vechilor faţade „în apă": „Iată, în legătură cu apele care-şi întrerup mişcarea pentru a le simţi mai bine elanul, un adevărat elogiu al schimbării concepută ca o suită de mutaţii. Ruptura şi schimbarea sunt la originea sentimentului pe care-l ai de a iubi, de a te bucura, de a trăi. Viaţa este o succesiunea de morţi şi de naşteri, de năzuinţe şi înfrângeri. (...) Această problemă nu ar putea fi mai oportună decât aici, la sfârşitul unui capitol asupra fântânilor şi asupra apei în mişcare. Ce este, de fapt, o faţadă barocă? Este o faţadă stil Renaştere cufundată în apă; mai exact, imaginea sa într-o apă agitată. Este uşor să facem această experienţă: suprafeţele se umflă şi se adâncesc, sfinţii şi îngerii încep să danseze, tot edificiul se leagănă în ritmul valurilor. Apa în mişcare ne conduce în inima barocului" 72.

La fel, Matila C. Ghyka vede în baroc expresia viselor unui „matematician opioman" ce a făcut din „amăgirea ochiului un principiu"; nimic nu mai este acum fix, solid, singurele geometrii recunoscute fiind cele încărcate de ritmurile vieţii, nerăbdătoare, asemenea apei, să se recompună în alte şi mereu alte cascade. „Spaţiul nu mai este pur şi simplu modulat – observă el – ci proiectat în valuri şi volute care ţâşnesc şi recad ca nişte suprafeţe lichide; ornamentele plastice părăsesc suprafeţele şi se avântă în interiorul sau exteriorul volumelor; îngeri, amoraşi robuşti din marmoră sau ipsos se instalează pe fantomele cornişelor sau fac ocolul capitelurilor pilaştrilor imaginari, capetele iluzorii sunt luminate de ferestre adevărate cu contur de vioară sau chitară, în timp ce din mansardele pictate surâde un cer de operă" 73. Or, tot acest surâs muzical nu face decât să aducă la suprafaţă aceeaşi ritmică a valului, a apelor frisonând în voluptatea cascadei: „Acest lucru se aplică mai ales la cascadele muzicale baroce, spre exemplu, la acelea ale unui edificiu ca

7, Jean Rousset, *Literatura barocului... p. 1*63.

Matila C. Ghyka, *Estetică şi teoria artei.* Selecţia textelor, postfaţă, notă asupra ediţiei, note şi îngrijirea ediţiei de Ion Iliescu, Traducere de Traian Drăgoi, Editura Ştiinţifică şi enciclopedică, Buc,

1981, p. 322.

*

36

Diana Adamek – *Ochiul de linx*

37

Iu, mănăstirea din Melk; orchestraţia muzicală a acestor volume cântă d. orice parte am privi imensa simfonie de piatră şi acest lucru este valab pentru multe alte mănăstiri baroce din Austria şi din Germania, ca pentru arhetipul lor, absida Sfântului Petru din Roma, a Michelangelo" 74.

În planul cercetărilor româneşti, contribuţii în acest sens le aduq studiile lui Ion Istrate (care vede, de pildă, în *Ţâganiada,* o „lume ce devin fluidă, năruindu-se în sine" 75), Mircea Muthu, cu observaţiile legate de linia ondulată, Ion Pulbere (care interpretează orizontul deschis dia perspectiva fluidităţii formei76), Adrian Anghelescu, pentru care apa şi focul reprezintă „elemente specifice universului baroc" 77, Adrian Marino, în a cărui listă de „simboluri centrale" intră, printre altele, apa şi fluiditatea, „vântul, norul, curcubeul, sfera, bula, flacăra78, şi, desigur, 1 Edgar Papu, care, înregistrând „predilecţia barocă pentru materia lichidă" (un indiciu fiind de altfel şi simbolul perlei, discutat pe larg, într-un capitol aparte al cărţii sale), vorbeşte despre apă şi foc pa despre nişte „permanenţe" ale curentului şi descifrez în motivul undei, valului şi vârtejului, ideea de curgere, de trecere, de efemer, o viziune a ritmicii] fluide, recognoscibilă în toate manifestările spiritului baroc79.

În concluzie, mişcările fluide refuză să recunoască forma, accentul căzând pe sugestia născută într-un plan al translaţiei şi transfigurării. Apa va face întotdeauna din *această* undă, o alta, care, la rândul ei, nu este decât o simplă efemeridă menită să o nască pe *cealaltă* (a treia, a patra, a cincea… într-un şir nesfârşit), la fel cum norul i se părea lui Hamlet (în dialogul său cu Polonius) pe rând o cămilă, o nevăstuică, o balenă. În aceste condiţii, este evident că senzaţia de evanescenţă o antrenează şi pe aceea de dedublare şi met*amorfoză, Proteu şi Cir ce sunt* zeii acestui univers. E un fapt căruia Jean Rousset i-a dat de altfel un caracter de emblemă. Este o lume,

scrie el, a formelor în mişcare, peste care porunceşte Circe, zeiţa metamorfozei, împreună cu Proteu, cel ce făptuieşte asupra lui ceea ce Circe face în

14 Ibid. p. 92.

75 Ion Istrate, *Barocul literar românesc,* p. 314.

Ion Pulbere, *Literatura barocului în Italia, Spania şi Franţa* Frl n CIuj-Napoca, 1975, p. 6. „Uacla

77 Adrian Anghelescu, *Vârstele... p. 1*29.

78 Adrian Marino, *Dicţionar... p. 2*50.

79 Edgar Papu, *Barocul...* vol. 1, p. 133, 292 şi 134.

jurul ei. Vrăjitoarea care transformă printr-o simplă privire doar, chipul omului în măşti şi omul care nu poate trăi altfel decât în fuga de sine şi căutarea unui alt *eu,* se confundă aproape în acest spaţiu al unităţilor mişcătoare şi ansamblurilor multiforme pe cale să se metamorfozeze80. Astfel, observă criticul francez: „Circe este vrăjitoarea care face din om animal şi din nou om; care conferă şi retrage fiecăruia toate trupurile, toate chipurile; nu chipuri, ci măşti; abia atinge lucrurile şi ele nu mai sunt ceea ce erau; priveşte peisajul şi acesta se transformă. Se pare că în prezenţa ei universul îşi pierde unitatea, pământul, stabilitatea, fiinţele, identitatea; totul se descompune spre a se recompune din nou în fluxul unei neîntrerupte mişcări, într-un joc de aparenţe dispărând mereu în faţa altor aparenţe. (...) Nu se putea ca Proteu să n-o însoţească pe Circe; ea găseşte în el fiinţa ce o întregeşte; Proteu făptuieşte asupra lui ceea ce Circe făptuieşte în jurul ei; el este propria sa Circe, în acelaşi fel în Circe face din lume un imens Proteu. Vrăjitorul propriei sale fiinţe şi vrăjitoarea celorlalţi erau sortiţi să se unească pentru a figura unul din miturile epocii: omul multiform într-o lume în metamorfoză. Proteu este omul care nu trăieşte decât în măsura în care se transformă; mereu în mişcare, este sortit de a fugi de sine pentru a exista; el se smulge fără încetare sieşi" 81.

Asemenea acestui zeu multiform, personaj emblematic (a cărui prezenţă e semnalată şi în scrierile teoretice ale curentului, manieristul Federico Zuccaro, de pildă, referindu-se la Proteu ca la un simbol al naturii care se schimbă, luând alte forme82), spiritul baroc

are, deci, vocaţia metamorfozei. Nerăbdare şi un fel de „lăcomie" transpar în fiecare gest al lui: a fi altcineva (ori altceva) pentru a aduce în generic un *eu* multiplu, e imperativul căruia i se va supune cu o bucurie care nu este numai a sa, ci şi aceea a vieţii înseşi, prin definiţie trecătoare, schimbătoare, un modeleu fugar născut în chiar inima destrămării. Având în vedere sugestiile acestei mişcări în antiteze (asupra cărora m-am mai v. În acest sens cel de-al treilea dintre „criteriile operei baroce" prezentate de

J. Rousset în *Literatura barocului... p. 1*85. g Ibid*., p. 2*0 şi 27.

v-*Manierism. Artă şi teorie,* Traducere, comentarii şi indice de Oana Busuioceanu, Prefaţă, texte, introductive de Victor Ieronim Stoichiţă, Ed. Meridiane, Buc, 1982, p. 413.

38

— Diana Adamek – oprit), se cuvine precizat faptul că orice metamorfoză are, în acest univerşi sensul unei *anamorfoze* (al unei întoarceri pe dos, adică, a lumii) ale cărei! indicii sunt gustul pentru *motivele oglinzii, labirintului şi carnavalului,* fundamente simbolice pentru un *imperiu al „anti-economiei" sa*u, eu l-am numit mai sus, al lăcomiei de a trăi, cu nerăbdări pătimaşe, to*t ce* poate nu doar cunoaşte, ci şi închipui, to*t ce*ea ce este dat, dar şi ceea u sfidând prin „vrăjitorie" limitele, se poate cuceri sau inventa, se poate smulge necunoscutului. Nu e vorba aici de trufie, ci pur şi simplu de ve luptatea de a te simţi vi*u, ch*emat să însumezi certitudini doar pentru simţi magica făgăduială a posibilului şi, prin aceasta, însuşi pulsul deschiderilor, cu alte cuvinte, devenirea.

Înainte însă de a oferi imaginea (desigur, o schiţă doar dintr-o desen a cărui esenţă e schimbarea, recompunerea) universului „anti-eco-nomiei", în expansiune, pe care mai mult decât o prezintă, o sărbătoreşte barocul, aduc câteva observaţii în legătură cu primul motiv în ordine acestei demonstraţii, anume oglinda. Iar până a ajunge la ea, transcriu întrebare şi un răspuns al lui Jean Rousset, meaite să mărturisească desprprezenţa anamorfozei ca principiu structurant al acestei lumi. Astfel: „Ce rol au aceste fiinţe duble sau dedublate, aceste personaje care se preschimbă în umbra lor sau dau naştere contrariului lor, toţi aceşti Protei nerăbdători de a se dezmembra

pentru a o rupe cu orice formă stabilă? în ce lume au ei sarcina să ne introducă?", interogaţie rezolvată prin numirea „lumii răsturnate" 83. E aceeaşi pe care o descrie şi Gustav René Hocke, citându-l pe spaniolul Baltasâr Gracian: „Lucrurile lumii trebuie privite, fără excepţie, invers, de jur-împrejur, pentru a putea fi văzute cum trebuie" 84, iar apoi explicând: „E ca şi cum desenatorul ar voi să extragă un schelet constructivist al lucrurilor, să distileze faustic în retortele creierului său şi în nevoia de vis a inimii sale o lume meta-anamorfotică" 85 (s-a precizat suplimentar în alt loc86, faptul că acest concept îşi trage rădăcinile dintr-un verb, „anamorphoo", din care s-a format substantivul verbal „anamorphosis", cu sensul de transformare şi „întoarcere pe dos" a unei forme).

Ochiul de linx

39

Jean Rousset, *Literatura barocului... p. 3*0.

G. R. Hocke, *Lumea ca labirint,* p. 179.

*Ibid., v.22*2.86 *Ibid.* p. 217.

Adică, exact ceea ce se întâmplă pe suprafaţa *oglinzii,* dreapta imaginii reale devenind, pe luciul său înşelător, stânga axei de compoziţie şi invers. Aceeaşi inversare se petrece însă şi într-un plan mai adânc, acela al semnificaţiei, simptomatic fiind pentru acest aspect cazul nebunului care se admiră în oglindă, căpătând astfel o altă înţelegere a vieţii, la care se referă Jean Rousset, autor care, şi el, îl citează pe Baltasâr Gracian în sprijinul ideii că „lumea pe dos" îşi găseşte cea mai simplă şi fidelă reprezentare în imaginea privită în oglindă: „Aceasta este Minciuna, Proteu cel cu multe forme, prinţul atât de bine ascuns încât nu-l poţi vedea decât întorcându-i spatele şi ajutându-te de o oglindă, căci lucrurile acestei lumi nu le-am putea vedea destul de bine decât privindu-le de-a-ndoaselea. Când lumea este pe dos şi când vrem să o întoarcem pe faţă trebuie să o privim într-o oglindă" 87.

Tot un „teatru al lui Proteu" este acela desfăşurat pe suprafaţa oglinzii (în special în cea de tip concav sau convex, cu micşorările ori măririle pe care le determină curburile sale spre interior sau exterior) şi în interpretarea lui Jurgis Baltrusaitis. „Hieroglifă a adevărului,

oglinda e şi hieroglifă a falsităţii – scrie autorul. Multiplicată, dispusă felurit sau curbată în diverse chipuri, ea schimbă aparenţele vieţii care se desface şi se reface într-o totală eliberare de limitele şi de echilibrul său. Arcanele catoptrice sunt cele care regizează transpunerile fantastice în spaţii inexistente. (…) Cel care intra într-o cabină catoptrică, o căsuţă tapisată peste tot cu oglinzi, clădită într-un palat roman, se afla brusc într-o lume pe dos. Se vedea ca o legiune, în abisuri şi aer, escaladând piscuri, suspendându-se cu capul în jos, cu capul multiplicat, un cap fără ochi şi urechi, un cap cu un singur ochi. Nu mai e vorba de o mică machetă sau de un bufet, ci de un teatru al lui Proteus, construit pe măsura omului care întruneşte un vast program arhitectural în care suprafeţele murale încep a fi sfărâmate de invazii baroce" 88. „Incertitudinea existentului" se vrea înlocuită aici de o „certitudine a aparentului", ceea ce „sporeşte" într-un chip misterios lumea. Exemplificatoare în acest sens ar fi, după acelaşi J. Baltrusaitis.

88 Jean Rousset, *Literatura barocului… p. 2*8.

Jurgis Baltrusaitis, *Eseu privind o legendă ştiinţifică. Oglinda. Revelaţii, science-fiction şi înşelăciuni,* Cuvânt înainte şi traducere de Marcel Petrişor, Ed. Meridiane, Buc, 1981, p. 290.

40

Diana Adamek

Ochiul de linx

41

Metamorfozele lui Kircher; integrabile în seria „teatrelor" care multiplică şi transpun formele în domenii iluzorii, ele îl aduc din nou în scenă pe Proteu, asociat unei lumi care se schimbă fără încetare în reflexele sale şi care îşi rupe echilibrul prin multiplicări, substituiri, răsturnări, măriri, micşorări, dilatări ori sugrumări de forme. Rezultatul e o „expansiune a lumilor iluzorii": „Există şi o suspendare a oricărei limite, a oricărui spaţiu şi o încălcare a oricărei legi a echilibrului care deschid calea tuturor evaziunilor. (…) Expansiunea lumilor iluzorii e comandată de un ordinator catoptric. E un spectacol insolit de realitate şi ficţiune în care; imaginile dedublate se fac şi se refac în regiuni inexistente, irefutabile văzului, întâlnindu-se în absolut" 89.

Sunt imagini, toate acestea, care îl fac pe J. Baltrusaitis să apropie teatrul catoptric polimorf de scenografia barocului, unde prezenţele acvatice (fântânile îndeosebi, în cazul teatrului în a.ei liber) dezvoltă sugestii identice: picăturile de apă nu sunt decât „micro-oglinzi" ce reflectă soarele90, sărbătoresc strălucirea. Mai cu seamă însă motivul oglinzii sparte este acela ce anunţă „vertijul baroc". E vorba în acest sens despre o potenţare a impresiei de multiplu, umbra (ori masca) din oglinda întreagă transformându-se, pe suprafaţa ei sfărâmată, într-un întreg alai de chipuri şi forme. Cioburile de oglindă, generatoare de spectre, sunt astfel mai adânc revelatoare ale necunoscutului pe care îl râvneşte, din interioritatea sa, şi ea, fisurată, eroul baroc. Magia oglinzii vine în bună măsură tocmai din această figuraţie secretă, cifrată; ea semnifică un lucru prin altele sau mai multe prin unul, e o rescriere răsturnată a Lumii, în reflexele luminii. Dar chiar aici, în plin soare, unde par să se arate, să se descopere, lucrurile alunecă şi se ascund, oglinda fiind, în baroc, un spaţiu prin excelenţă al enigmei. Ea nu mai clarifică, nu mai limpezeşte, ci fascinează, poartă spiritul într-un tărâm al oscilaţiilor şi derutei. Cel ce se contemplă în ea este o natură căreia îi place să se lase sedusă de efecte şi străluciri fugare, să trăiască mai întâi de toate senzaţia de „meraviglia" pe care o căuta şi în evantaiul paietat cu lumini al cozii păunului sau în mijlocul dezmăţului cromatic al grădinilor, în fuga norilor, în irizările curcubeului, ori lui cascadele melodice ale apelor.

Asupra acestei funcţii, de a crea „efecte", se opreşte de altfel Edgar Papu în *Barocul ca tip de existenţă,* unul din „semnele" oglinzii fiind, evident, strălucirea. „Acesta – remarcă autorul – este momentul propriu-zis al oglinzii. Strălucirea începe să se placă pe sine, uneori până la auto-fascinaţie, şi să uite că n-a fost creată pentru ea însăşi. Îşi pierde, cu alte cuvinte, funcţia instrumentală ca raţiune constitutivă. Strălucirea încetează să determine un scop din afara ei, şi devine ea însăşi scopul" 91. E greu de stabilit prin urmare cine, în acest joc, e „subiectul" care trăieşte şi cine dublura. Ambele s-au abandonat în egală măsură voluptăţii propriei lor priviri. Rezultatul e confuzia dintre oglinditor şi oglindit (structuraliştii, observă acelaşi Edgar Papu, ar spune între semnificant şi semnificat), ceea ce înseamnă de

fapt că „relaţia dintre cele două domenii nu mai poate fi aceea de reflectare a unuia în altul, ci de amestec, uneori indistinct, care poate duce până la contopire totală" 92, şi că, la fel cum viaţa era teatru şi vis, ea este şi oglindă şi artă. Graniţele dintre „fiinţare" şi „reflectare" s-au şters, universul s-a multiplicat. Acesta este de altfel „efectul" principal pe care îl creează, în spaţiul baroc, motivul oglinzii, e de părere un alt comentator al fenomenului. L-am numit aici pe Rosario Assunto, care, adoptând o perspectivă leibniziană, observă că „oglinda este un element care reflectă în sine şi multiplică în sine întreg universul, dar este în acelaşi timp, fiinţarea universului în care se reflectă, prin contragere, în reprezentarea pe care fiecare monadă şi-o face despre sine" 93. Între realitate şi iluzie diferenţele s-au dizolvat; spectatorul (am arătat deja) a devenit actor, iar actorul a încetat să se mai lase doar contemplat, el contemplă la rândul lui. La fel de sugestive, în sensul că introduc ideea de multiplicare şi confuzie a planurilor sunt, de asemenea, comentariile lui Jean Rousset şi Gustav René Hocke, primul specificând că motivul oglinzii cunoaşte şi o variantă dezvoltată, anume aceea a „palatului de oglinzi" iar cel de-al doilea referindu-se la labirintul optic în care e sortit să rătăcească ochiul ce a răspuns chemării hipnotice a oglinzii. E limpede, în acest context, că tot ceea ce se petrece în acest teatru înşelător al lui Proteu care este luciul de oglindă, nu face decât să pregătească intrarea personajului baroc în *mlbid., p.43.*

90 *Ibid.,* p. 29 şi 54.

n Edgar Papu, *Barocul...* vol. 2, p. 211 – 213. nlb *d* –, *p. 127.* Rosario Assunto, Univ*ersul ca spectacol, p. 8*6.

42

— Diana Adamek

labirint. Este spaţiul care defineşte, de fapt, cel mai bine natura's, incapabilă să ia hotărâri, amânând la nesfârşit deciziile, lunecoasă, cu creşteri în volută şi coborâri în spirala ucigaşă a celor mai întunecate vârtejuri cu aprinderi şi retrageri la fel de pasionale, cu avânturi şi întoarceri, mean dre, ocolişuri, franjurări spectrale ale traseului, divagaţii. Un „peisaj" fântâni arteziene şi cascade s-a transformat astfel în ceea ce, în structura profundă, aspiră mereu să

afirme, o hartă enigmatică a lumii. Temă ce pic domină (mai cu seamă în prima perioadă a barocului94) şi contrage o serie întreagă de alte motive în structura sa simbolică, labirintul are, prin urmare, şi el un caracter emblematic. A intrat astfel aproape în reflex sintagma „lumea ca labirint", îndeosebi după studiul lui G.R. Hocke, ce urmăreşte pe larg şi subliniază încă din titlu rolul central al motivului. Este vorba despre scheme ale misterului prin care un Leonardo, de pildă, credea că poate da expresie forţelor ce acţionează în univers, despre o „signatură" abstractă ce ar veni să definească deopotrivă necunoscutul divin şi fiinţa enigmatică a omului. Un exemplu la care recurge Hocke e legendara cameră cu oglinzi octogonale imaginată de Leonardo, aceasta fiind menită să creeze, în oglindire, labirintul cel mai perfect posibil, adică imaginea unei cuprinderi integrale a „enigmei om şi a lumii sale pline de contradicţii". Revine astfel cu putere în joc una dintre semnificaţiile atribuite acestui motiv în lunga sa istorie; el are acum înţelesul de „simbo criptografic al străvechii reprezentări cosmologice al înnodăr luminilor " 95, nodul, legările fiind sinonime cu taina. Firele se adună şi-s desfac în desene tot mai complicate; chiar dacă dau uneori impresia d – „reducţie", ca şi în cazul labirintului alcătuit după o tehnică liniară, ele vin să invadeze întregul câmp optic. Ceea ce urmăreşte ochiul în aceste păienjenişuri nu e doar o hartă „reală", ci şi (mai ales) una a „posibilului". (Deschid din nou o paranteză, pentru a semnala prezenţa acestui motiv în structurile imaginare ale secolului nostru. În *Trupul neîndoielnic,* m-am oprit în acest sens la opera lui J.L. Borges, construită, cum am mai amintit, pe temeiurile simbolice ale „desenului" manierist. În plus, important mi s-a părut faptul că universul său evidenţiază, în *Moartea şi busola,* de exemplu, şi cel mai izbutit, căci e cel mai înşelător, cel mai „pervers" dintre toate, spune Borges, tip de labirint, aşa numitul labirint drept, cel format adică dintr-o singură linie).

de

după Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea* p 213, Ed. Minerva, Buc, 1976.

3 G.R. Hocke, *Lumea ca labirint,* p. 172 – 175.

Dată fiind această multiplicare a liniilor de desen pe care o presupune orice labirint, asemănătoare întru totul unei explozii a structurii, e momentul de a observa că seria simbolică deschisă de motivul oglinzii şi al labirintului se continuă prin sugestiile pe care le aduce cu sine *imperiul „anti-economiei".* Am preluat aici formula introdusă de Edgar Papu pentru a denunţa „cunoscuta amploare a barocului, odată cu exuberanta sa perspectivă pluriformă", cu „risipa" sa ostentativă de trăiri antagonice, ghidate de un gust al excesului. „Multul" şi „marele", spune E. Papu, (mai exact ar fi fost însă „totul"), sunt singurele calcule pe care pare a şi le face eroul baroc: „Printre trăsăturile esenţiale ale acestui stil, noi am surprins încă de la început excesul cantitativ, *multul* şi *marele.* De pe o poziţie economică, acestea apar ca indicii supreme ale risipei" 96. Căci, foarte important în acest context este faptul că hiperbolizările baroce nu sunt atât expresia unui *adaos* (a unor valori acumulative), cât a „unei răscoliri, cu caracter de *exod,* prin care se mişcă şi se îngrămădeşte vizibil ceea ce există încă dinainte liniştit la locul său" 97. Astfel de supradimensionări cunoaşte de altfel natura însăşi, observă acelaşi cercetător, în ciclurile sale de evoluţie înregistrându-se periodic un fel de exuberanţă şi euforie agonică a speciilor98. Pare să fie vorba şi aici de o strălucire defensivă asemănătoare celei pe care o etalează perla. E aceeaşi „splendoare" a plânsului cel mai adânc şi în cazul peisajelor cărora, în faza de declin, li se dăruie, ca un cântec de lebădă „luxul" supracreşterii, al dezvoltărilor risipitoare. Pentru că polen şi seminţe vor acoperi cu *zborul* lor de aur toată această cădere de forţă. (Sunt sugestii asupra cărora, de asemenea, m-am oprit cu alt prilej, în paginile dedicate universului „supranumeric" al unui scriitor al secolului XX, Bruno Schulz, din cartea mea anterioară).

Stilistic, aceste impulsuri „anti-economice" s-ar traduce prin structurile digresive pe care le cultivă mai ales literatura, dar şi, evident, toate celelalte domenii ale artei baroce. Volutele, oglinzile, artezienele, liniile de fugă ale stilului „serpentinata", ca să nu amintesc decât câteva dintre figurile expansiunii, ce abundă în arhitectura, sculptura, pictura şi în scenografiile baroce, îşi găsesc perechea în

„narațiunea în narațiune", în

9 Edgar Papu, *Barocul...* vol. 2, p. 154 – 169. Jbid*, voil, p.*291. Ibid*., p. 2*77.

— Diana Adamek

„Povestea în poveste" sau „teatrul în teatru", formule de supradozare a opticii, pe care literatura barocă le adoptă nu fără o oarecare ostentație. Un exemplu, din cele foarte multe care ar putea fi date cu acest prilej, este scena din volumul al doilea al romanului *Don Quijote,* unde eroii îl critică pe Cervantes pentru felul cum a scris despre ei în primul volum. Notații în legătură cu acest aspect pot fi întâlnite și în paginile despre baroc din *Dicționarul de idei literare* al lui Adrian Marino, criticul observând cum „compoziția se adaptează și ea sensurilor interioare: formele se deschid, se elasticizează, își pierd coerența, încep parcă să zboare, structura devine atectonică, se dislocă, intriga se complică la nesfârșit prin adăugire de noi episoade, adevărate volute și arabescuri romanești. Romanele baroce pot fi continuate oricât, într-atât sunt de deschise, de puțin organizate. (...) Intriga se diversifică, se încarcă ornamental, asemenea unui altar de Chumguerra. (...) Romanul a tiroir*e, Rammenerzählung constitu*ie o formulă barocă tipică, cu ascendență străveche (1001 de *nopți etc). de*scrierile, totdeauna în mișcare, sunt complicate, conduse pe multe planuri" 99.

De fapt, despre toate aceste a vorbit într-un fel cel de-al treilea binom din „categoriile viziunii" introduse de H. Wolfflin, anume forma închisă-forma deschisă, cel dintâi termen acoperind sfera clasicismului, câtă vreme accentul pus pe ultimul este caracteristic barocului. E una din premisele tuturor studiilor dedicate acestui curent, în contextul de față interesând însă precizările referitoare la faptul că deschiderea e sinonimă, într-un plan mai adânc al semnificației, cu invazie, expansiune, câștigare a unor noi teritorii prin explozii și dispersie (în treacăt fie zis, ne aflăm din nou în fața uneia și aceleiași mișcări, manifestată prin gesturi contrare: pe de o parte, agresiuni asupra cadrului, iar pe de alta, cuceriri ale lui prin insinuări dintre cele mai fine). Astfel, Jean Rousset enumera printre trăsăturile

definitorii ale stilului „explozia structurilor" 100, iar J. Baltrusaitis se opreşte asupra caracterului expansiv al lumilor iluzorii născute în luciul oglinzii (al celei sparte îndeosebi) şi remarcă multiplicările spaţiului în meta-anamorfoticele cabinete catoptrice. Acelaşi gust pentru de-cadrări şi alunecări „în afară", într-un spaţiu cu creşteri imprevizibile, e înregistrat, de asemenea, de John \ Rupert Martin, care pune tendinţa spre exteriorizare în relaţie cu „iluzia" unui univers infinit şi „realitatea" unei lumi în expansiune101. În fine.

Adrian Marino, *Dicţionar... p. 2*51. Jean Rousset, Lite*ratura barocului... p. 17*8.01 John Rupert Martin, Barocul, *p. 30, 1*10 şi 115, traducere de Ana Oţel Şurianu; Ed. Meridiane, Buc, 1982.

Eugenio d'Ors adaugă definiţiei barocului ca „stil al formelor care zboară", pe aceea de „spirit şi stil al dispersiunii, prototip al manifestărilor polimorfe, în care credem că distingem, din ce în ce mai clar, prezenţa unui numitor comun, revelaţia secretului unei anume constante umane" 102.

Nu e greu de ghicit aici prefigurările şi a unei a treia definiţii, pe care E. d'Ors o propune sub chipul unei metafore:

„*Carnavalul baroc,* vacanţa istoriei". Căci nimic nu este mai constant în om, mai adânc şi intim caracteristic naturii sale (ca de altfel, oricărui organism, oricărei forme de viaţă) decât bucuria de a trăi, ea subsumându-şi toate celelalte experienţe, de la triumfurile spiritului, până la luarea în posesie a lumii prin cea mai simplă senzaţie corporală. Iar bucuria, foarte adesea doar la un pas distanţă de nerăbdarea risipitoare, duce periodic în chiar inima carnavalului, sărbătoare a grabei şi a lăcomiei de a trăi. Fugar, dar totul. Elemente pentru o astfel de interpretare oferise de fapt şi Edgar Papu, cel ce vorbea de „frenezia cheltuitoare" a barocului, descifrând în tehnicile sale artistice „Un mijloc de sporire a plăcerilor" 103 şi remarca exuberanţa, euforia şi excesele ciclice ale naturii, strălucitoarele sale supracreşteri venite să-i acopere agonia. Comparaţia cu luminile şi alaiul de figuri strident sulemenite ale carnavalului, mascând o

„moarte a regelui”, se impune oarecum de la sine.

Există, astfel, şi în această sărbătoare ceva din complexul perlei, adică scânteiere şi paloare, fast şi orbire împreună cu fragilitate, fisură şi nesiguranţă (supracompensată) a defensivei. Că orice carnaval (sau, într-un sens mai larg, vacanţa) se naşte dintr-un instinct de apărare, o spune şi Mir-cea Eliade. El remarcă astfel că există un ritm al, Jirii”, ce presupune treceri de la momentele de acumulare, la cele de risipă „orgiastică”, acestea din urmă fiind absolut necesare pentru a pregăti saltul următor într-o interioritate constructivă. Fără aceste ruperi şi schimbări periodice de accent, viaţa şi-ar trăda propriul puls, şi-ar pierde de fapt „respiraţia”: „Există un anumit ritm în viaţa fiecărui om, după cum există şi în marea viaţă de lângă noi, a Firii. Ritm care ne obligă întâi la orgii şi apoi la viaţa de larvă. De ritmul acesta nu scapă nimeni din noi şi nu scapă nici viaţa colectivă. Aţi observat cât de necesare, de biologice, sunt orgiile în viaţa colectivă (satur

102

Eugenio d’Ors, *Trei ore în muzeul Prado. Barocul,* p. 180. Edgar Papu, *Barocul...* vol. 2, p. 167.

46

Diana Adamek

— *Ochiul de linx*

47

naliile, sărbătorile, acum în urmă revoluţiile) şi cât de precis sunt strecurat ele între lungi şiruri de zile cenuşii, zile de muncă oarbă, zile de larvă?] Acelaşi lucru se observă şi în viaţa fiecărui om. Momentele fantastice **sau]** orgiastice, sunt indispensabile; şi ele apar întotdeauna între perioadele de muncă, de efort continuu” 104.

E vorba, deci, despre alternanţe de ritm, obligatorii în orice viaţă: pe de o parte, ore înaintând răbdătoare şi egale, iar pe de alta, clipa smulsă timpului. La un pol, altfel spus, lumina caldă, dar oarbă încă a promisiunii, iar la celălalt, scânteierile unei certitudini, chiar dacă fugare. Stau faţă în faţă mereu larva ce visează să zboare şi fluturele împodobit regal pentru; înălţări de o zi (întreaga descriere a lui Eliade, cu toate că nu o va aduce propriu-zis în scenă, pare să „developeze” o astfel de imagine); sunt figuri ce se justifică reciproc,

prin simetriile inverse ale oglindirii. Feericele jocuri] de artificii, stridenţele şi frenezia pasională a carnavalului sunt aşadar risipiri necesare, menite să regleze periodic (paradoxal, prin mecanismul opus, i al unei aparente dereglări) ritmul vieţii. Rolul lor este acela de a bucura întreaga fiinţă, prin sărbători nu doar ale inimii, ci şi ale spiritului, toate; aceste scântei având puterea să aprindă, să trezească, să scoată la suprafaţă sensuri ce aşteaptă încă în întuneric.

Am rezumat desigur aici un punct de vedere care, deşi nu se referă explicit la baroc (Mircea Eliade nu face o astfel de trimitere), poate aduce lămuriri în acest sens, nu întâmplător el fiind asemănător cu unghiul din care privesc problema unii cercetători ai curentului în discuţie. Astfel, în *Trei ore în muzeul Prado. Barocul,* Eugenio d'Ors adoptă o poziţie similară, subliniind faptul că orice structură de ordine îşi află împlinirea doar dacă, o dată cel puţin, regulile au fost încălcate, dacă s-a făcut loc, din când în când, aventurii şi excepţiei, dacă oglinda în care spiritului îi place să se **privească** a fost uneori şi cea a apelor tulburi, dar fremătătoare şi vii. Orice evaziune aduce cu sine posibilul, fiind, deci, indispensabilă mişcărilor gânt dirii. Ţine de fapt de o „lege a muncii" (şi a vieţii chiar) această sfărâmare **periodică** a cristalului unic, în alte prisme, în ale căror feţe multicolore va renaşte şi mai puternic aceeaşi structură, aceeaşi natură. Ceea ce înseamnă, cu alte cuvinte, că pasul în paradis rămâne interzis atâta vreme cât nu au fost chiar şi doar întrezărite cărările trădării, cât nu se plăteşte tribut focului şi nu se aprinde şi pentru diavol „măcar un chibrit": „Ca şi Carnavalul, j

1 4 Mircea Eliade, *Navigare necesse est,* în *Fragmentarium,* Ed. Destin, Dev, 1990, p. 93.

vacanţele au şi ele o valoare de excepţie, înţelept acceptată cu anticipaţie – scrie Eugenio d'Ors. Este vorba de nişte instituţii baroce, datorită cărora disciplina generală îşi găseşte precis viabilitatea. Legea muncii atinge plenitudinea valorii sale arunci când, alături de ea şi în limite apropiate, se stabileşte o perioadă de răgaz, iar ordinea, atunci când, pe de lături, se plăteşte focului ceea ce i se cuvine şi se aprinde pentru diavol, dacă nu o lumânare ca pentru Sfântul Mihail, măcar un chibrit. (…) Carnaval şi vacanţă au o valoare simbolică, subordonată,

dar importantă. Fără libertatea Carnavalului, buna-cuviinţă firească ar fi ca să spunem aşa, slăbită. Şi munca şi-ar pierde o bună parte din valoarea ei, fără odihna vacanţei… Excepţia, aventura, evaziunea sunt indispensabile cu plenitudinea posibilităţilor lor, cu bogăţia lor. Cultura ar trebui, ca şi Anteu la contactul cu pământul, să se scalde din când în când pentru a se răcori în apele vii – vii şi tulburi – ale Carnavalului baroc, vacanţa istoriei" 105.

Că întreg universul baroc îmbracă aspectele unui carnaval, e un lucru semnalat şi în demersul lui Jean Rousset, autor ce comentează pe larg gustul (simptomatic în acest sens) pentru mască şi ostentaţie, pentru faţadele ce desfăşoară aceeaşi risipă pe care o etalează şi penajul multicolor şi strălucitor al păunului. În plus, el subliniază faptul că ne aflăm în faţa unei lumi „răsturnate" în care sensurile s-au inversat, *pentru* devenind adesea *contra:* „Şi iată-l pe om, prizonierul unui palat de oglinzi ale căror jocuri îl rătăcesc pentru a-l aduce mai bine la sine, îl dedublează, îl dislocă într-o mişcare pe care nimic n-o opreşte, într-o continuă răsturnare de la pentru la contra" 106. Or, exact ceea ce se întâmplă în acest „palat de oglinzi", în care faţa întâlneşte reversul şi dreapta se arată a fi stânga, e şi legea şi esenţa carnavalului: transformarea morţii regelui într-o simbolică încoronare a paiaţei (figură încarnând spiritul „pe dos"), adică o răsturnare a ordinii lumii. Aceeaşi sugestie e conţinută de fapt şi în simbolul labirintului, construcţiile de acest tip obligând pe cel prins în capcana lor să respecte o logică în care accentul valoric se mută de pe dreapta (direcţie ce ghidează orice traseu „raţional") pe stânga (sensul cotirilor succesive e impus ca o regulă de bază a înaintării în încâlcitul şi mereu înşelătorul păienjeniş). Gustav René Hocke, cel cărui i se datorează şi înţelegerea curentului prin

105 106

Eugenio d'Ors, *Trei ore… p. 1*39 şi 224. Jean Rousset, Lite*ratura baroculuI… p. 32.*

48

Diana Adamek

Ochiul de linx

49

prisma acestui motiv, vorbeşte de aceea despre o „năzuinţă spre ordim rezultată din incertitudinea unor ordini reversibile", despre o „saturnia contorsionare a gândirii" ce proclamă o „anti-ordine artificială ca embler a unei ordini ascunse" 107. Ca şi, de asemenea, despre violări ale logicii te însă prin logică (un exemplu îl oferă conceptualismul spaniol), rezultat fiind „o poetică deformantă" 108, sedusă de aritmii, disproporţii, disonanţe, adică, în general, de tot ceea ce se poate înţelege prin „antimelodică": „În a-ritmia şi anti-melodica manieristă – scrie el într-un alt loc109 – vibrează ca un contrapunct infinit laitmotivul unei reprezentări esoterico-pitagoreice a lumilor care concordă în ciuda contradicţiilor lor".

Universul baroc, căruia, după părerea lui E. Papu, i se potriveşte perfect exclamaţia lui Hamlet, „lumea a ieşit din ţâţâni!", va pune astfel constant în evidenţă asemenea devieri de la linia de stabilitate, manifestate printr-o *estetică a iregularului.* Un rol decisiv îl joacă aici *asimetriile, oblica şi mecanismele deformării.* Desigur, cea dintâi indicaţie în acest sens vine chiar de la numele curentului, ideii lansate de Karl Boriński în 1914, potrivit căreia barocul îşi trage denumirea din „baroco", una din figurile silogismului predate de scolastica medievală, alăturându-i-se (şi câştigând teren) aceea ce consideră termenul un derivat al portughezului „barroco", prin care bijutierii înţelegeau perlele cu defecte de constituţie şi forme neregulate. O astfel de origine a termenului vine perfect în acord cu „temele" adoptate de baroc, şi pe care Baltâsar Gracian, de pildă, le recomanda artiştilor: dizarmoniile, disonanţele, disproporţiile, contradicţiile, echivocurile, paradoxurile etc. Cum am mai semnalat şi cu alte prilejuri, nu e vorba de fapt de întrebuinţarea unor formule absolut noi, aceeaşi tendinţă spre „iregularul încărcat de tensiune" fiind proprie şi altui „om problematic", un fel de părinte spiritual al eroului baroc, anume asianicul, care aducea în planul expresiei dizarmoniile, în contrast cu aticiştii, ce aveau drept ideal „regularitatea relaxantă" 110.

G.R. Hocke, al cărui demers subliniază nu o dată faptul că opoziţia clasicism-manierism îşi are rădăcinile în disputa dintre aticişti şi asianici, va vorbi astfel, în *Manierismul în literatură,* despre o

„morfologie a iregularului" sau chiar, în *Lumea ca labirint,* despre extensiile unui *„mit* al

G. R. Hocke, *Manierismul... p. 9*6.1 *Ibid. p. 9*0, 96.

Id., *Lumea ca labirint,* p. 236.

Id., *Manierismul... p. 2*7 – 28.

Iregularului". Aceleaşi observaţii pot fi întâlnite însă în toate studiile consacrate curentului, „anti-melodica" fiind singura orchestraţie pe care o recunoaşte şi căreia i se supune barocul. Astfel, Claude-Gilbert Dubois se opreşte asupra „esteticii disproporţiei", iar Eugenio Battisti observă dispariţia oricărei coerenţe şi alterarea proporţiilor, Antirenaşterea caracterizându-se printr-o negare a normelor şi cultivarea excepţiei111. Dintre cercetătorii români, Edgar Papu urmăreşte noile accente introduse de baroc în muzică, domeniu ce cunoaşte acum un fel de „veliementţă impură" şi în care un rol cu totul neaşteptat îl deţin disonanţa şi alcătuirile aparent „zgomotoase", toate aceste „pietre de scandal" aruncate în arena registrului stilistic muzical având drept corespondent conştiinţa dezbinată ce stă la baza tragediei112. Notaţii despre „estetica sinuozităţii şi a iregularului", de la care se revendică barocul, face, de asemenea, Adrian Anghelescu, ca să nu amintesc decât un nume dintre cele care ar putea fi citate în acest context.

Evident, hotărâtoare în domeniu a fost însă contribuţia lui H. Wolfflin, a cărei trecere în revistă am făcut-o la începutul acestor pagini. Am reţinut astfel, în cadrul sugestiilor introduse de perechea tectonic-atectonic, dispariţia simetriei, prin deplasarea echilibrului, şi preluarea rolului guvernant de un principiu al disonanţei, şi am subliniat de asemenea, legate de binomul claritate-neclaritate, impreciziile care absorb, în baroc, forma, acestea datorate nu rareori tot asimetriei compoziţionale. Explicaţiile trebuie căutate desigur, din nou, într-o „psihologie a văzului creator", motiv pentru care mă reîntorc la cercetările lui Rudolf Arnheim din *Arta şi percepţia vizuală,* studiu în care este vorba printre altele despre faptul că orice figură poate cunoaşte două tendinţe: una spre „nivelare" (unde intră în joc principiile simetriei), iar cealaltă spre „diferenţiere" (situaţie în care tensiunile sunt potenţate, ca urmare a apariţiei asimetriei) 113. Ochiul

baroc s-a lăsat sedus, indiscutabil, de această a doua perspectivă.

O astfel de opţiune cunoaşte motivaţii dintre cele mai adânci, care ar trebui de fapt căutate într-un domeniu mai puţin fluctuant decât acela al

Eugenio Battisti, *Antirenaşterea,* p. 48 – 59, traducere de George Lăzărescu, Prefaţă de Mircea Toca, Buc, 1982. *v*edgar Papu, *Barocul… voi.* l, p. 57.

Rudolf Arnheim, *Arta şi percepţia vizuală,* p. 78 – 79.

50

— Diana Adamek

psihologiei artistice şi al vizualităţii creatoare, anume în cel ferm, al legile fizicii. Pius Servien, în *Estetica* sa, face astfel apel la „principiul Curie" potrivit căruia „condiţia oricărui fenomen al existenţei este asimetria, ca mul pe care îl desfăşoară simetriile fiind egal cu încetarea lui. Pentru ceva să „apară" este necesar întotdeauna un „impuls asimetric". „Anumit elemente de simetrie – scrie Pius Servien, citând un enunţ al lui Pierre de – pot coexista alături de anumite fenomene, dar ele nu sunt necesa Ceea ce este necesar este ca anumite elemente de simetrie să nu existe] Asimetria este cea care creează fenomenul" 114. E o idee prezentă de asemenea şi în consideraţiile asupra ritmului ale lui Matila C. Ghyka, esteticiani construindu-şi demonstraţia pe premisa că „simetria absolută, ca şi în fizică, este indiciul lipsei de viaţă"; el va pune astfel faţă în faţă un ritm **„sta** tic" (cu periodicitate riguros reglată, omogenă, de tipul cadenţelor) şi unul „dinamic", cu valuri neaşteptate de profunzime, reflex al suflului vieţii, cu i pulsări, adică, asimetrice. Între aceste două extreme intră astfel, pe rând, în rol cadenţa uniformă, cadenţa ritmată, ritmul cadenţat, suita ritmată cu periodicitate neregulată şi, în fine, ritmul lipsit de cadenţe sau periodicitate! aparentă, altfel spus ritmul asimetriilor115.

Doar în acest din urmă caz avem de-a face, cu adevărat, cu creşteri, mişcare, progresii. E efectul pe care îl creează, în orchestraţia generală] a plasticii baroce, îndeosebi *proiecţiile oblice* ale unui ansamblu ritmat116! Sau, altfel spus, „diagonala lui Wolfflin" asupra căreia m-am oprit cu ocazia prezentării celor cinci „categorii ale

viziunii". Am notat de asemenea şi remarca lui R. Arnheim referitoare la faptul că o formă dispusă pe verticală! deşi în poziţie de ascensiune, pare întotdeauna mai legată de pământ şi, prin urmare, mai grea decât una ce urmează linia oblică, de unde şi preferinţa barocului (fascinat de imponderabilitate şi zbor) pentru aceasta din urmă. Suplimentar, s-ar impune observaţia că oblica nu este în fapt decât 1 un rezultat al impulsului spre „diferenţiere" („diferenţierea – scrie Arnheim] – intensifică deosebirile şi accentuează oblicitatea" "7), cunoscând şi ea, la rându-i, diferenţieri de sens. Pe de o parte, am arătat, ea sugerează ascensij une, iar pe de altă parte deţine o funcţie importantă în crearea senzaţiei del adâncime, aceasta pentru simplul motiv că oblica e un gradient, iar j

Ochiul de linx

51

14 Pius Servien, *Estetic,* Cuvânt înainte de Victor Ernst Meşek, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Buc, 1975, p. 193 – 195 şi p. 234.

115 Matila C. Ghyka, *Estetica,* p. 131, 233, 353 şi 400.

116 *Ibid.* p. 92.

117 R. Arnheim, *Arta şi percepţia vizuală,* p. 79.

aradienţii reprezintă simultan creşteri şi descreşteri treptate ale calităţii perceptuale în spaţiu şi timp „" 8. Poate fi amintită în acest context o interpretare a lui Edgar Papu, care leagă „diagonala lui Wolfflin", adică schemele oblice, de sentimentul baroc al vremelniciei lucrurilor, şi consideră că aici ele indică o mişcare de coborâre, „căderea iminentă" a unui ax cu baza dislocată" 9. Revenind la consideraţiile lui Arnheim legate de linia oblică, e de reţinut, deci, că adâncimea picturală a barocului nu se naşte doar din jocul planurilor suprapuse, ci şi, în egală măsură, din preponderenţa şarpantelor diagonale, care „nu lasă privirea să se oprească", (obligând-o fie să zboare, fie să cadă ameţitor), ele aducând în compoziţie mişcare şi tensiune. Important este însă şi un alt aspect: anume faptul că oblicitatea reprezintă cea mai elementară *figură a deformării120.*

Or, deformarea e factorul esenţial în perceperea adâncimii, remarcă acelaşi cercetător. Ea sporeşte tensiunea (mai corect ar fi de fapt, o *introduce,* deoarece „orice tensiune se naşte din deformare",

arată autorul) într-un câmp vizual ce se prezintă acum ochiului oarecum stratificat, cu planuri multiple şi înşelătoare. Altfel spus, deformările deschid cadrul, „generează spaţiu" 121.

După cum, ele sunt şi factori ce determină o mai acută percepţie temporală, în orice spaţiu ce transcriu mişcările gândirii şi ale imaginaţiei făcându-se transparent timpul, prezent însă printr-o anume deformare operată de „memoria infidelă" 122. Este vorba de „trădări" asemănătoare celor de care se face vinovat ochiul în întreg universul baroc. Exemplele de deformări optice abundă; e o lume ce se caută în oglinzi pline de ondulaţii, de valuri. Indiferent de forma sub care se prezintă, oglinzi convexe sau concave, sparte sau întregi, cioburi sau palate cu galerii labirintice, catoptrica barocă rămâne simbolul unui „vertij", mărturia fugară a unei percepţii dereglate. „Pus la punct pe jucării şi în laboratoare, teatrul catoptric înfloreşte în diverse direcţii, se integrează arhitecturii, se supune universului întreg.

Ibid., p. 275.

119

Edgar Papu, *Barocul...* vol. 1, p. 279.

— *2* R. Arnheim, *Arta şi percepţia vizuală,* p. 415, 220, 409 şi p. 264. **e>/e/., p. 258 – 260 şip. 417.**

V. În acest sens Pius Servien care observă faptul că „simetriile desfăşurate în timp nu se pot transcrie în spaţiu decât printr-o anume deformare" *(Estetica,* p. 198).

Ochiul de linx

53

52

Diana Adamek

Ştiinţele şi arta se resimt în vertijul baroc. (...) Din toate ramurile ştiinţeij exacte, catoptrica, ştiinţă vizionară prin excelenţă, era cea mai propice răspândirii de lumi fantastice. Cele două constante antinomice – dereglare şi regulă – îi definesc poezia şi singularitatea", scrie în acest sens Jurgis Baltrusaitis123.

Iluzionism deci şi deformare sunt trăsăturile teatrului lui Proteu şi nu mai puţin ale labirintului, ca şi, de altfel, ale carnavalului, cu

risipa de artificii şi excesele sale. Paiaţe, uriaşi sau pitici, animale bizare vin să întruchipeze aici, asemenea monstrului din labirint, figuri ale deformării. Sunt chipuri ce nu se lasă decât cel mult ghicite, comunicarea rămânând în permanenţă ambiguă, în suspensie. „Decodările" ar fi obligatorii, ceea ce însăs nu atrage deloc spiritul dual şi inima bivalentă ale eroului baroc. Sunt, toate] acestea, expresii ale unei lumi în care, după cum observă Gustav René Hocke, chiar şi „comunicarea e deformată. Se naşte un sistem de linii cifrat. Orice poate fi înlocuit cu orice" 124. Privită din acest unghi, lumea se arată i prin urmare a fi şi în esenţă la fel cu faţadele pe care le propune privirii: ostentativă, dar mereu alunecoasă. De parcă – se observă într-una dintre cele mai fidele descrieri ale ei, cea a lui Jean Rousset – totul ar fi cufundat în apă, mediu în care formele se răsucesc şi dansează, se adâncesc şi se frâng sau, dimpotrivă, se umflă şi plesnesc. Forma pe care a urmărit-o înainte ochiul a devenit acum un evantai de imagini.

Pe scurt: în baroc, totul se multiplică, universul îşi pierde centrul. Ceea ce poate fi spus şi altfel: cercul (simbol al ordinii reconfortante a clasicismului) s-a transformat, în apele amăgitoare dar vii ale barocului, în oval. Am transcris de fapt aici o imagine la care au recurs cei mai mulţi comentatori ai curentului pentru a sintetiza oarecum disputa clasic-baroc, un punct de vedere unanim acceptat fiind acela că, dintre toate figurile, mişcării baroce i se potriveşte cel mai bine *elipsa.* O spune limpede acelaşi autor căruia i se datorează şi descrierea mai sus amintită. Astfel, în *Literatura barocului în Franţa. Circej şi Păunul,* Jean Rousset notează: „Planul specific al Renaşterii este planul central, poligon sau cerc; în biserici, cupola pe crucea greacă. În general, Renaşterea este fascinată de cerc. Barocul destinde acest cerc, îl smulge centrului său unic, îi sfarmă egalitatea razelor; în locul planului circular: unde privirea, într-un moment unic şi în imobilitate, îşi poate cuceri suveranitatea asupra întregului spaţiu, Barocul inventează ovalul unde nu mai există centru, unde sunt mai multe centre şi punctul de vedere se deplasează125.

Doar aici, în acest spaţiu prin definiţie bicentrat, îşi poate trăi neastâmpărul universul baroc, lume în care nu doar „fiinţele sunt

duble" (după remarca aceluiaşi J. Rousset), ci şi obiectele, apariţiile lor fiind însoţite de fiecare dată de o umbră126, şi unde chiar şi comunicarea pune în evidenţă o „dublă viaţă a limbii" 127. Ultima observaţie îi aparţine lui G.R. Hocke, care e şi el de părere că ne aflăm în interiorul unei lumi ce năzuieşte spre o ordine asemănătoare celei concentrate în orbita eliptică, cu atât mai mult cu cât e de presupus că teoria lui Kepler, potrivit căreia planetele nu descriu în mişcarea lor cercuri, ci elipse, era cunoscută de artiştii epocii chiar şi înainte de 1609, dată la care apare *Astronomia nova.* Astfel, opunându-se „cercului mulţumit de sine" din reprezentările clasice, elipsa şi hiperbola vin acum să se constituie în formele de bază ale compoziţiilor, unde vor aduce „o nouă confirmare a caracterului nedelimitabil, nedefinitivabil al fenomenelor" 128.

Asistăm de fapt, în cazul conflictului cerc-oval, la disputa centralitate-infinitate, pereche introdusă de R. Arnheim ca preambul la observaţia că „pe măsură ce Renaşterea evoluează spre baroc, preferinţa trece de la forme circulare la forme ovale", creându-se astfel o „tensiune în cadrul proporţiilor", făcută parcă să vorbească despre „paradoxul spiritului baroc în general" 129. Spirit care, s-a văzut, vrea deodată şi *pro* şi *contra,* adică (cel puţin) două centre în cadrul aceleiaşi structuri, or, e evident că figura care indică cel mai sugestiv toate acestea este elipsa. Din acest motiv, răspunzând unei nevoi intime a naturii sale, curentul baroc „exploatează neliniştea şi proprietăţile evocatoare de spaţiu pe care le conţine ovalul", concluzionează şi John Rupert Martin13.

Dintre cercetătorii români ai fenomenului (cu toţii, de altfel, de acord că în baroc intră în joc mecanisme ale multiplicării ce nu vizează

126
130
Jean Rousset, *Literatura barocă… p. 1*74.
Al. Ciorănescu, *Barocul… p. 1*61.
G. R. Hocke, *Manierismul… p. 4*6.
Id., *Lumea ca labirint,* p. 299 – 232.
R. Arnheim, *Arta şi percepţia vizuală,* p. 296, 417 şi 438.
John Rupert Martin, *Barocul,* p. 123.

123 J. Qaltrusaitis, *Oglinda,* p. 306. G.R. Hocke, *Manierismul… p. 37*.

doar liniile compoziţionale, ci însuşi centrul structurant), un nume cărei trebuie amintit în acest context este cel al lui Edgar Papu, paginile sale; înregistrând nu o dată „strălucirea polemică" a acestui univers în permanenţă „cu două feţe". Imperiu al „anti-economiei", în care risipa de trăiri antagonice a devenit o lege supremă, lumea barocă nu avea cum să nu se opună astfel „principiului avar clasic al lui *unu",* întruchipat în siguranţa de sine a cercului, şi cum să nu-l substituie printr-unul al „dărniciei" lui *doi,* **sugestii** în acest sens găsind în schema bicentrată a ovalului. În viaţa „atât de cheltuitoare" a naturii baroce apare, deci, în locul cercului elipsa, figură] în care Edgar Papu descifrează însuşi tiparul psihologiei baroce (Don; Quijote şi Hamlet sunt, deocamdată, modelele sale): „De asemenea cele] două focare – fatal separate – de înţelepciune şi de 'nebunie din configuraţia lăuntrică a lui Hamlet sau a lui Don Quijote, ne face să vedem defor – mat, în elipsă, cercul de gândiri, de simţiri şi de acţiuni, cristalizate în jurul] acelor nuclee centrale. Dimpotrivă, clasicul Harpagon este unicentrat, aşa 1 încât rămâne strâns închis în cercul perfect al avariţiei sale" 131.

Avem de-a face, cu alte cuvinte, în cazul personajului baroc, cu o fiinţă ce nu se mai poate gândi pe sine ca alcătuind centrul unui calm **univers** circular, ca în celebra schiţă a lui Leonardo unde omul, cu membrele superioare şi inferioare larg deschise, se înscrie, cu o împăcare regală, perfect într-un cerc. El nu mai e punctul la care se raportează lumea, dar nici: unul care îşi caută raportări. Aceasta pentru că el a încetat să mai fie propriu-zis *o formă* (cu atât mai puţin una stăpâni), manifestându-se doar în translaţia figurilor, multiple, în nerăbdarea voluptuoasă a schimbării, adică în *mişcare;* la fel cum şi ceea ce i s-a supus până în acest moment, acum fuge, totul a devenit mobil şi înşelător, reperele nu mai liniştesc, ci sporesc tensiunea,

alunecă şi se îndepărtează. Om şi univers se despart şi se întâlnesc din nou, fugar, în aceeaşi indecizie a funcţiilor; nimeni nu e suveranul şi nimeni supusul, căci nici fiinţa, nici lumea nu e „una", ci, deodată, mai multe; identităţi plurale, incerte, ce par să asculte doar de pornirile contradictorii ale inimii lor. E vorba, deci, în baroc, de o perpetuă „cheltuială dublă a doua focare" 132, manifestată prin structura bicentrată a ovalului. Conjugând apariţii şi dispariţii „ordinea" eliptică înseamnă însă aici mai mult decât un tipar psihologic; ea are de fapt un sens morfogenetic şi funcţia unui *model organic.* Astfel, rolul ovalului în compoziţiile baroce este şi acela de a sugera *oul,* fapt subliniat de G.R. Hocke, care descifrează în figurile ovoidale „forma originară a oului desenat ca model în spaţiul geometric", adică „prototipul formal al principiului originar ce condiţionează în chip metafizic viaţa" 133.

Fundamentele şi condiţionările biologice ale existenţei (implicit ale celei artistice) vor fascina puternic spiritul baroc. E suficient să ne gândim la preponderenţa motivului perlei, şi a modelelor cochiliforme, acestea din urmă traducând şi o obsesie a interiorului, nu însă în sensul de refugiu (compensator), ci mai degrabă de „mediu închis, uterin", zămislitor de noi identităţi. Aşa este, de pildă, pentru Edgar Papu, chiar şi odaia cu cărţi a lui Don Quijote, încăpere în care germinează universuri şi roluri şi unde eroul trăieşte asemenea une! i „crisalide" 134. De altfel, ceea ce se manifestă constant acum e o predilecţie pentru poziţiile ghemuite, asemănătoare celor din stadiul prenatal. În baroc, observă acelaşi comentator, „va reieşi, astfel, accentuat nu numai ovalul feţei, ci şi al deschiderii oculare, al gurii, al pavilionului auricular. Organele interne, aproape toate elipsoidale, vor apărea şi ele direct sau mascat ca motive artistice, de la variata stilizare a inimii până la aceea a încăperii uterine, unde se formează fătul. Iată de unde – opuse modelului circular clasic – provin motivele ovale ale barocului, legate de toată trena însoţitoare a trăsăturilor adiacente, simţul efemerului şi al inconsistenţei, intuiţia pătrunzătoare a materiei, trăirea viscerală. Anticiparea lui Galilei şi descoperirea lui Kepler au fost orientate de specifica schemă formală a momentului trăit de ei. Aceşti mari oameni de ştiinţă nu le-au mai vorbit elementelor în uzatul lor limbaj clasic, ci în limbajul organic al

barocului" 135.

Perechilor static-dinamic, cerc-oval, al căror conflict e caracteristic pentru disputa clasicism-baroc, li se alătură astfel şi varianta viziune cosmică (geometrizantă) – viziune organică. „Situarea omului deasupra organicului este una din formele de magnificare a omului în Renaştere. (…) Or, în baroc fiinţei umane i se retrage învestitura de focar cosmic. Acum ea apare desacralizată, redusă, în mare parte, la organicitatea sa carnală", scrie

G. R. Hocke, *Lumea ca labirint,* p. 239.

Edgar Papu, *Barocul…* vol. 2, p. 155 – 158. *Ibid. p. 1*68.

135

Edgar Papu, *Barocul…* vol. 2, p. 24. *Ibid. p. 16*4, 165.

56

Ochiul de linx

57

Diana Adamek

Edgar Papu, după ce observase în prealabil că foarte adesea motivele stil: zate de rozete, flori, de roţi, de stele au spiţele orizontale mai scurte decât cele verticale, aşa încât perimetrul lor nu mai este rotund, ci oval, şi că I această deplasare a interesului de la cerc la elipsă îşi are rădăcinile nu atât în recentele descoperiri şi teorii ştiinţifice ale mişcărilor planetare, ci direct în viaţă, în organic. „Viaţa în asemenea cazuri îşi deplasează interesul de la liniile simple, cu caracter exemplar, ale ordinii cosmice, la cele complexe, aproape labirintice, ale furnicătoarei lumi organice" 136. Concluzia e previzibilă: viziunea clasică e cosmică, geometrizantă, cea barocă, organică, Prima, încântată de tot ceea ce poate însemna armonie şi economie de mişcări, şi-a tras intuiţiile de la astre, ale căror evoluţii ciclice i-au indicat o schemă circulară. Cea de-a doua, neliniştita şi cheltuitoarea privire barocă; s-a îndreptat către variaţiile efemere şi a găsit în lumea organică şi materia coruptibilă singurul model fidel. Ovalul e doar forma în care a fost transpus, oul. „Obiectul cu caracter simbolic primordial, al acestei noi priviri către ipostaza risipitoare a naturii este *oul,* de>unde se trage însuşi numele formei ovale, bicentrate. De aici atenţia perioadelor baroce, îndreptate către

alcătuirile efemere ale organicului, se exprimă în forme cu precădere elipsoi-dale, sub chipul unor frunze, petale, ciorchini, ale unor trunchiuri de peşti, de păsări, de mamifere cu trupul alungit. (...) Aceluiaşi regimorga*nic, de p*redilecţie elipsoidală, se vede supusă şi fiinţa umană, scrutată în materia-l litatea ei coruptibilă" 137, scrie în continuare Edgar Papu.

Sub aceeaşi marcă a organicului îşi desfăşoară traseele şi alţi comentatori. Unul dintre ei este, desigur, Eugenio d'Ors, cea mai „risipitoare", cea mai dispusă să respecte „eroicele violenţe ale pasiunii" şi să-i răspundă amăgitorului „cânt al sirenelor" dintre toate inimile care s-au aplecat asupra acestui curent. Astfel, şi din acest motiv, el e de părere că disputa clasic-baroc ar putea fi rezumată prin perechea raţiune-viaţă (paşi-una, trăire) sau prin la fel de valabila opoziţie psihologie-biologie. El avansează deci ideea că „relaţiile dintre *eon-ul* clasic şi *eon-ul* baroc constituie doar un capitol, sau, dacă vreţi, un corolar al soluţiei la care se ajunge în problema relaţiilor dintre Raţiune şi Viaţă. Ei bine: studiul acestei probleme – mărturiseşte autorul – ne-a preocupat filosofic încă din zilele studenţiei. O teză despre *Formula biologică a logicii* datează din 1909. (...) Să trecem acum de pe planul psihologic pe cel cultural, aceeaşi schemă pe care am

136 *Ibid.,* p. 164 şi 161.

137 *Ibid., p.* 162.

, 138

trecut-o de pe planul biologic pe cel psihologic". Şi, de asemenea, într-un alt decupaj, aceeaşi idee: lumea barocului s-a întors de la aştri (cel mult dansul, nu ochiul lor rece, o mai poate fascina) pentru a trăi, ca într-o beţie dionisiacă, febra contemplării valurilor vii ale propriului sânge: „Dansul stelelor nu evocă în ritmuri, figuri şi paşi de dans una din schemele preferate ale barocului? Când, în efortul său de a supune întregul univers legilor lucide ale unui sistem, Kepler denunţă obtuzitatea concepţiei anticilor, conform căreia aştrii se mişcă pe orbite circulare, şi propune altă schemă, în care modelul este o curbă mai complexă – elipsa cu cele două focare ale ei – nu stilizează el ştiinţa astronomică într-o manieră care nu mai este clasică, ci barocă?

Şi, cu privire la propriul nostru trup, la drumul şi aventura sângelui nostru, Harvey – acest Kepler al fiziologiei – nu face oare acelaşi lucru înlocuind o imagine fixă şi statică cu alta, dinamică, atunci când descoperă circulaţia sângelui, acea ispravă asemănătoare cu actul creator al artiştilor, care, atunci când pictează, când sculptează, când înalţă monumente, par îndemnaţi de o voinţă de a-şi bate joc de condiţiile gravităţii într-o nebună acumulare a formelor care zboară? Dar întocmai ca în vin, Dionysos trăieşte şi în sânge" 139.

De fapt, toate aceste sugestii fuseseră anunţate de ceea ce am arătat că este anti-melodica lumii baroce; în estetica iregularului a fost vorba, astfel, despre predominanţa unor gradienţi, de tipul liniei oblice, şi, de asemenea, despre intervenţia asimetriei în planul compoziţional, adică despre impulsuri menite, prin definiţie, să dea naştere unui fenomen. Încercând un rezumat, se poate spune prin urmare că, dacă în clasicism asistăm la acţiunile unui ritm (numit de Matila C. Ghyka) „static", reprezentat prin cadenţele regulate şi omogene ale cercului, în baroc suntem martorii erupţiei ritmurilor „dinamice" (cele asimetrice), mai precis a schemelor „pulsante" (terminologia e a aceluiaşi estetician) introduse de spirală, hiperbolă şi, în fine, elipsă, ca „reflex al suflului vieţii". De aceea, nu întâmplător, atunci când s-au referit la mişcarea caracteristică spaţiului baroc, mai mulţi comentatori au recurs la sintagma „ritmică vitală" 140.

Eugenio d'Ors, *Trei ore… p. 2*22.

Jbid., p. 133.

Adrian Marino, *Dicţionar… p. 2*37.

58

— Diana Adamek

Ochiul de linx

59

Simbolice sunt în acest sens şi metamorfozele la care sunt supuse foarte adesea motivele vegetale, frunzele luând treptat, în epoca barocă, forma şi structura *inimii.* Ceea ce nu înseamnă altceva decât că, „inventând" ordinea eliptică, „complicatul" suflet baroc cere dreptul să vorbească despre cel mai simplu dintre toate misterele existenţei: acela al bucuriei de a trăi. Tocmai de aici vine şi strălucirea

sa, din *frenezia şi vitalitatea senzuală* cu care se dăruie clipei. „Categoric individuală", arta barocă este în consecinţă şi „categoric senzualistă", sună în acest sens judecata lui W. Worringer, cu specificarea faptului că „intensificarea elementului senzualist" nu implică însă şi dezvoltarea paralelă a sentimentului naturii, peisajul fiind recreat într-o ordine „artificială" (am menţionat, de altfel, funcţia grădinii) şi subordonat spiritului. De aceea, concluzionează Worringer, „numai primitivitatea nexului nostru conceptual e de vină că ni se pare absurd să numim barocul o artă spirituală cu mijloace senzoriale" 141. Ne aflăm astfel, evident, în mijlocul unei lumi în care **domină** ceea ce esteticianul şi teoreticianul artei a numit un „instinct de intropatie" (premisă a unei trăiri estetice ce îşi găseşte satisfacţia în frumuseţea neliniştită a organicului), în opoziţie cu acela al „abstracţiei" (cu radă-**cim** în domeniul cristalin, al liniştii geometrice) caracteristic sferei clasicismului. Viziunii cosmice, static geometrizante, care antrena raporturi simple şi calme între om şi univers, i se opune deci viziunea dinamicii organice, prin prisma căreia relaţia fiinţei cu lumea şi cosmosul se încarcă de tensiune, devine complexă şi mai ales dramatică. Poate că mai mult decât alte perechi, aceasta a lui Worringer explică cel mai bine disputa clasic-baroc. Desigur, nu e greu de recunoscut aici şi tiparul unei alte opoziţii, anume cea formulată de Nietzsche în termenii apolinic-dionisiac (şi prelungită, la începutul secolului, de Spengler prin dihotomia apolinic-faustic). Indiferent însă de opţiunea pentru o pereche sau alta, ceea ce se conturează cu claritate este faptul că barocul „respiră" asemenea oricărui organism viu, în ritmul dublu (inspiraţie şi expiraţie) al neliniştii şi voluptăţii cu care îşi biciuieşte continuu simţurile.

Un interes pentru viaţa emoţională şi pasiunile sufletului, cultivarea stărilor afective limită, adică „vitalitatea senzuală" e caracteristica cea mai importantă a mişcării baroce, şi după John Rupert Martin, al cărui studiu consacrat acestui curent vorbeşte printre altele despre o „epocă în care divinitatea a fost coborâtă pe pământ" şi obligată să trăiască asemenea oamenilor142. Lucru de altfel cu totul firesc în contextul trecerii de la o viziune cosmică la una organică, al preferinţei pentru arderile petrecute în cele mai intime

adâncuri, în defavoarea calmului imperial şi armoniei statice a geometriilor copiate după un model astral.

Toate motivele puse în evidenţă în aceste pagini pledează pentru o astfel de mutaţie. Poate însă mai cu seamă simbolul perlei (cu un statut oarecum oscilant, dependent simultan şi de sfera organicului, dar şi de aceea a geometricului) ar fi ilustrativ în acest sens, nu doar prin prisma spectacolului rănii interioare pe care îl desfăşoară, ci şi prin aceea a senzaţiei de „umezeală iniţială" (uterină) ce se degajă în ciuda scânteierilor etalate. Observaţii în această direcţie face şi Edgar Papu, care opune senzaţiei de „uscat" pe care o degaja ponderea liniarului în arta clasică, „umezeala" petelor de culoare a stilului „pictural" baroc. Asistăm în cadrul acestui curent, e de părere E. Papu, la o transferare a ideii de frumos de pe planul formei pe acela al materiei, clasicismul recurgând la „imagini formale", câtă vreme barocul optează în amplele sale orchestraţii pentru cele „materiale". Are loc astfel o înlocuire a „caracterelor" prin „temperamente", în luminile spectacolului baroc descoperindu-se nu „forma spiritului", ci, întotdeauna, „materia" sa. „Dramaturgul baroc – se arată în studiul lui Edgar Papu – spre deosebire de cel clasic, îşi propune să prindă infinitele accidente şi defectări prin care temperamentele abat şi subminează planul geometric al caracterelor. El se vede obligat să contribuie cu intuiţii mereu noi, destinate să pătrundă şi să reproducă cele mai neprevăzute reacţiuni prin care zona întunericului organic interceptează acţiunea echilibrată a minţii". Rezultatul e cunoscuta „trăire viscerală a barocului", suveranitatea „materiei vii" ce nu va ezita nici măcar o clipă să-şi exprime la modul cel mai direct „lăcomia". Literatura (drama mai ales) nu este însă singura ce aduce în scenă astfel de sugestii, similare fiind şi cele dezvoltate de bogatele revărsări decorative ale plasticii baroce, schemele de ansamblu ale arhitecturii, sculpturii, picturii ori scenografiei văzându-se şi ele „mâncate de lăcomia *materiei* decorative, care, în avalanşa sa, dizolvă articulaţiile liniamentelor" 143.

143

John Rupert Martin, *Barocul,* p. 55, 65, 71 şi 92. Edgar Papu, *Barocul... voi.* I, p. **11**0, 114, 125 şi 132.

1 **W. Worringer,** *Abstracţie şi intropatie,* p. 279 – 280.

Evident, n-a fost vorba în toate aceste cazuri decât despre o plăcere senzuală de a cuprinde, cu simţurile, *totul;* e altceva decât tandreţe calmă în gestul baroc, e o îmbrăţişare voluptuoasă a inimii. Nu atât esenţa, cât plinătatea trăirii e ceea ce urmăreşte fiinţa acum, adică savoarea clipei. „Omul a devenit deosebit de sensibil la senzaţia de abundenţă cantitativă şi dimensională. – observă şi E. Papu – El trăieşte în complexul anti-economic vieţii, pe de o parte pentru a savura scurtul răgaz ce i-a mai rămas într-fază de declin, iar pe de altă parte pentru a-şi făuri o fortăreaţă de apă din strălucirea pe care o face să scapere această abundenţă" 144.

Privirea, din ce în ce mai lacomă, nu se va mai mulţumi prin urmare, în baroc, cu rolul de martor şi nici măcar cu acela de suveran, vrea să participe, să guste, să se amestece în iureşul vieţii. Ceea ce se citeşte în ea e aprindere şi dorinţă. Căci, planul „ordinii acceptate" şi al „dispoziţiei senine, de siestă" unde ochiul „clasic" urmărea doar armonii odihnitoare, s-a transformat în momentul baroc într-unul al „ordinii dorite", în care privirea va râvni mereu altceva, niciodată sătulă145. Deviza ei de bază pare a fi devenit acum „Fă ceea ce vrei". Sunt grăitoare în acest sens câteva observaţii ale lui Adrian Marino:, 3 arocul instaurează regimul libertăţii şi al spontaneităţii, al individualităţii şi originalităţii artistice, opus imitaţiei, canoanelor şi academismului. (…) Ca emblemă a barocului liberal se poate, deci, cita inscripţia pusă la intrarea celebrei Vila Borghese din Pincio, adresată vizitatorilor: Oricine ai fi, dacă eşti om liber, nu te teme de lanţurile legii. Mergi unde vrei, culege ce vrei, du-te unde vrei. Este norma de viaţă a abaţiei Theleme din Rabelais (Tais ce que voudras) transferată de baroc în estetică" 146. De asemenea, la fel de sugestiv e faptul că printre eroii exemplari ai barocului se înscrie Don Juan (A. Marino se referă de altfel la el), figură nu atât a îndrăgostitului, chiar şi nestatornic, cât a fiinţei dornice să traverseze toată gama unei pasionalităţi lacome.

Sub aceeaşi emblemă a lui „Fă ceea ce vrei!" a defilat însă, cum

am arătat, şi mulţimea de chipuri şi măşti din galeriile catoptrice, teatrul lui Proteu şi sărbătorile carnavalului, un alai ce trăia frenetic, în anti-melodica lumii, aceeaşi savoare a „ordinii dorite". E binevenită, cu toate acestea, o precizare a lui Edgar Papu: îndeosebi patru sunt numele eroilor ce se cer amintite atunci când vorbim despre o psihologie tipic barocă (că ele se

Ochiul de linx

61

w Ibid., vol. 2, p. 130, 168 – 170.

3 v. Andrei Pleşu, *Manierismul sau partea noastră de umbră,* postfaţă de G.R. Hocke, *Lumea ca labirint,* p. 389.146 Adrian Marino, *Dicţionar… p. 2*28.

confundă cu cele mai fascinante dintre figurile umane create de literatura universală, nu e de mirare, având în vedere că dorinţa e o constantă a fiinţei şi că în absenţa ei ar fi greu de definit atât mişcările inimii, cât şi cele ale spiritului). Este vorba despre Faust, Hamlet, Don Quijote şi, desigur, Don Juan147, toţi patru fiind figuri despre care Eugenio d'Ors ar fi spus fără îndoială că au plătit şi focului ceea ce i se cuvine şi că au aprins şi pentru Diavol un chibrit.

Există însă şi un alt aspect pentru care aceşti eroi pot fi convocaţi ori de câte ori se vorbeşte despre baroc. Mă refer la faptul că fiecare în parte, prin „excesul" cu care s-a aruncat în joc, e un fel de „fiu risipitor", căruia îi urmărim trăirile, ghicind în ele o „întoarcere" tainică. Ei pot fi consideraţi, deci, figurile emblematice ale unui fenomen asupra căruia au căzut de acord mulţi dintre cercetătorii curentului, anume *revenirile barocului.* Căci „barocul n-a murit, ci s-a transformat", el reprezentând „o serie de cuceriri care se menţin sau, dacă sunt uitate, se ivesc din nou, mai devreme sau mai târziu, la suprafaţa conştiinţei, datorită derivării lor logice dintr-un criteriu fundamental care niciodată n-a mai putut fi abandonat de-atunci încoace", afirmă Al. Ciorănescu148.

Trebuie să subliniez că nu e vorba aici de faptul că orice stil cunoaşte diverse stări, succesive, şi că acestea i se păreau traductibile unui cercetător ca Henri Focillon, de pildă, prin termenii de „arhaic" (acoperind etapa experimentală), „clasic" şi „baroc", prin care s-ar

înţelege, pe rând, căutarea, trăirea şi distrugerea unei structuri de ordine149. O atare viziune aplicată la curentul baroc ar putea chiar crea confuzii dintre cele mai spectaculoase; e suficient să ne gândim la ceea ce Hatzfeld numea „stilurile generaţionale" ale epocii şi să aducem astfel semnul egalităţii între „manierism" (prima etapă, după Hatzfeld, a barocului, de fapt mai mult o prelungire şi contorsionare a formelor Renaşterii) şi „arhaicul" lui Focillon, şi tot aşa între „barocul propriu-zis" (pentru Hatzfeld, sinonim cu faza de triumf al curentului) şi „clasic" (reprezentând, după Focillon, punctul maxim de trăire a unui stil), ca apoi, în fine, să nu mai putem distinge între

Edgar Papu, *Dicţionar...* vol. 2, p. 27. **9 *Al.* Ciorănescu, Baro*cul... p. 43*9, 440.

Henri Focillon, *Viaţa formelor,* urmată de *Elogiul mâinii,* Traducere de **Laura** rodoiu Aslan, Prefaţă de Dumitru Matei, Ed. Meridiane, Buc, 1977, p. 37.

„Barochismul" lui Hatzfeld (un soi de ultim suflu al barocului, caracterizat prin exagerări ale liniilor) şi „barocul" lui Focillon, termen introdus pentru a indica starea finală a unei mişcări.

Evident, nu aceasta e intenţia rândurilor de faţă. Ceea ce urmăresc aici e punerea unui alt fel de semn de egalitate, anume între o mişcare, delimitabilă temporal, cu începuturi şi final databile şi un spirit, ale cărui recurenţe pot fi urmărite de-a lungul istoriei artei. E, de fapt, o poziţie ale **cărei** „modele" pot fi uşor reconstituite. Astfel, în *Literatura europeană şi Evul Mediu latin,* Ernst Robert Curtius, în capitolul consacrat manierismului (termen pentru care optează autorul), specifică de la bun început că;! înţelege prin această mişcare „o constantă a literaturii europene", un „fenomen complementar clasicismului din orice perioadă" 150. La fel, G.R. Hocke consideră că „gestul originar" artistic, în aspiraţia sa de a reda absolutul, nu poate fi doar *unul,* ci dublu, adică şi „clasic" şi „manierist"; e nevoie întotdeauna de prezenţa celor două mişcări pentru ca un stil să reziste. Cu alte cuvinte, „clasicul, dacă nu vrea să încremenească, are nevoie de forţa magneto-motoare a manierismului, iar manierismul, dacă nu

vrea să se destrame, are nevoie de rezistenţa clasicului. Clasicismul fără manierism devine clasicizant, manierismul fără clasicism devine manierat151. De altfel, o astfel de simultaneitate „este de o vârstă cu literatura însăşi", observă, într-un alt studiu, acelaşi autor, ale cărui pagini iniţiale înregistrează disputa dintre aticişti şi asianici, asemănătoare în bună măsură celei dintre clasici şi manierişti. E vorba, deci, de tensiunea unui dialog (polemic) cu vechi rădăcini în spiritualitatea europeană şi, e de presupus, cu periodice resurecţii.

Mărturii similare despre o „constanţă" a spiritului baroc aduce, la rândul ei, cartea lui Eugenio d'Ors, *Trei ore în muzeul Prado. Barocul.* **Intră** în joc acum *„eon-ul",* termen din perspectiva căruia barocul va aduce astfel cu sine „revelaţia secretului unei anumite concretizări, în istoria artei, dar şi în natură. După cum mărturiseşte autorul, *eon-ul* e introdus pentru a desemna „ideile-evenimente, categoriile noastre istorice, constantele noastre, când ascunse, când reapărute, când disimulate din nou de-a lungul secolelor". *Eon-ul* baroc va duce astfel cu sine „revelaţia secretului unei anumite constante umane", un „numitor comun", o „schemă generică" aptă

Ochiul de linx

63

5 Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin,* în româneşte de **Adolf Armbruster,** cu o introducere de Alexandru Duţu, Ed. Univers, Buc, 1970, **p. 31**4.151 **G.R. Hocke,** *Lumea ca labirint,* p. 358.

să cuprindă atât morfologii ale imaginarului, cât şi pe cele naturale. Formulele după care barocul ar fi: 1. Doar un fenomen caracteristic secolelor al XVII-lea – al XVIII-lea; 2. O mişcare proprie exclusiv arhitecturii şi doar câtorva domenii ale sculpturii sau picturii; 3. O apariţie egală cu un stil „patologic", cu valuri de exagerări monstruoase şi de prost gust; şi 4. Un fel de descompunere a stilului clasic al Renaşterii; sunt, prin urmare, pentru Eugenio d'Ors cu totul false. În locul lor s-ar cere mai degrabă acceptată ideea că „Barocul este idiomul natural al culturii, acela prin intermediul căruia cultura imită procedeele naturii" 152, adică o permanenţă istorică.

Dintre cercetătorii români, o poziţie asemănătoare a adoptat A.

Marino, care vorbeşte despre faptul că orice stil, aşadar şi barocul, nu are o prezenţă istorică exclusivă, el coexistând cu altele, într-o permanenţă a „esenţei" sale; ne aflăm, în cazul fiecărui stil, în faţa unor constante, a unor valori prin definiţie recurente153. De asemenea, Edgar Papu pledează pentru ideea că hotărâtoare în definirea barocului nu sunt atât „forma" şi „ideea" şi că, în consecinţă, el nu poate fi descris în termeni de stil şi nici înţeles după categorii ideologice (aşa cum face René Wellek, teoretician ce „păcătuieşte" în plus prin confuzia dintre „idee" şi „simţire", categoriile ideologice nefiind totuna cu atitudinile emoţionale din a căror perspectivă, îngemănată, ni se cere de către acesta să descifrăm barocul). Ceea ce contează este, deci – crede E. Papu – a recunoaşte în baroc „o anumită atitudine emoţională, o trăire, un sentiment al existenţei". De aceea, precizează autorul, „privim barocul în primul rând nu ca pe un fenomen de artă, şi nici ca pe unul de idei, ci ca pe un fenomen de viaţă", numai astfel putându-se înţelege „multiplele apariţii ale barocului de-a lungul secolelor, de-a latul meridianelor", în rezumat: „barocul este cadrul de viaţă care a descoperit că *fluviul* – ceea ce curge – nu se află lipsit de facultatea unei întoarceri asupra lui însuşi, deci a unei recurenţe" 154.

Sau, cu alte cuvinte, barocul nu este doar un *curent,* ci şi (sau poate mai ales) un *spirit,* căruia îi place mereu să se caute, în sine, ca şi în alţii, în clipa prezentă, la fel ca şi în aceea abia promisă. Şi cea mai simplă explicaţie pentru aceste, periodice şi necesare, reveniri ale lui constă în faptul că.

153
Eugenio d'Ors, *Trei ore... p. 1*79, 180, 182 şi 200.
Adrian Marino, *Dicţionar... p. 2*36.
Edgar Papu, *Barocul...* vol. 1, p. 20, 26, 27 şi 133.

asemenea „părinţilor" săi spirituali, asianicii, care, înlocuind „mimesis"-ul aticist, au cultivat „phantasia", adică forţe ale sufletului, reprezentanţii acestei mişcări aduc cu ei un spaţiu al percepţiilor *vii,* unde *totul,* chiar şi absenţa, poate fi *văzut cu ochii,* într-un fel, deci,

poate fi atins. „Grecii numesc *phantasiai* – noi mai spunem *visiones* – forţele sufletului, datorită cărora ne putem reprezenta atât de intens imaginile unor lucruri absente, încât să ni se pară că le vedem cu ochii şi că ele răsar aievea în faţa noastră" 155, aminteşte G.R. Hocke într-un pasaj referitor la asianici, din cartea sa consacrată manierismului. Or, pentru a-l transforma pe „neaievea" în „aievea" şi a-l oferi direct simţurilor e deopotrivă artă şi viaţă, e magicul răspuns al dorinţei. Natura barocă reeditează astfel, sub chipuri deosebite şi, desigur, întotdeauna din motive diferite (dintr-un impuls defensiv ori, dimpotrivă, din prea-plinul unei inimi lacome de senzaţie) eterna odisee a fiinţei pe care ceea ce o face să crească e, înainte de toate, bucuria de a trăi. O deschidere voluptuoasă a firii, în sărbătoarea unei priviri care aprinde mereu lumea e, aşadar, mărturisirea barocului. Or, aceasta nu avea cum să nu seducă fiii săi risipitori şi să-i facă, după lungi şi tainice aventuri, să se reîntoarcă.

Dar poate că o imagine ar putea ajuta aici. E cea a unui ochi de linx, cu fantele puternic strânse, aparent, deci, adormit, în care arde însă dorinţa, săgetează pânda, sticlesc lamele încordării şi s-a trădat deja, în fosforescenţe hipnotice, arcul de febre al viitorului salt.

G.R. Hocke, *Manierismul… p. 2*9

OCHIUL ROŞU, OCHIUL ALB

Ochiul de linx

67

Dacă nu este tocmai uşor să se indice cu precizie datele ce ar fixa cronologic Renaşterea, cu atât mai dificilă se arată a fi o astfel de încercare în cazul barocului. Aceasta, după cum remarcă Al. Ciorănescu, pentru simplul motiv că „am putea admite că barocul a început într-o zi; dar este greu de crezut că a existat o zi în care a murit, căci ne hrănim încă cu ideile sale" 1. Cercetătorul se referă aici mai cu seamă la valorile antinomice ale unităţii, fiind de părere – sună concluzia sa – că putem considera drept barocă „orice scriere care ar indica, nu numai ca o posibilitate a stilului său, dar şi ca o constantă şi o trăsătură fundamentală a compoziţiei sale, repetată pe toate planurile stilistice, procedeul dihotomic al unităţii în cadrul dualităţii,

al contrastului, conflictului şi dramei". Se poate astfel lesne observa că pulverizarea unităţii şi necesitatea dramei, principiu de referinţă al artei baroce, marchează de fapt literatura tuturor secolelor ce au urmat acestui curent şi că „sufletul pe care îl studiază scriitorii în zilele noastre nu diferă decât prin nuanţe şi prin procesul operei de dezagregare, de psihologia barocă" 2. A fost vorba, de-a lungul timpului, de un proces simultan de adăugiri şi pierderi cu totul firesc într-o hartă a spiritualităţii, prin însăşi natura sa, în continuă devenire şi schimbare, astfel încât, deşi supus modificărilor, „există un fond comun permanent, care se alterează sau se completează, continuând să fie, în esenţă, acelaşi, în ciuda şi deasupra oricărei deghizări".

Inovaţiile baroce constituie prin urmare un „capital" care nu s-a pierdut, ci doar s-a transformat. Aşa cum s-a întâmplat, de pildă, cu ideea de bază a sufletului plurivalent, a cărei viabilitate s-a păstrat în pofida întâmpinărilor diferite şi a tuturor avatarurilor pe care le-a cunoscut. De altfel, pe acest drum spre cunoaşterea sufletului, observă în continuare Al. Ciorănescu, barocul a adus cu sine cea dintâi victorie, dar, nu mai puţin adevărat, şi prima înfrângere. Cultivând faţada şi masca, pe fondul unui gust*i* Al. Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei,* p. 437. *Ibid. p.* 438.

68

— Diana Adamek

al contrastului, spiritul sedus de echivocuri al barocului va reuşi astfel treacă dincolo de cojile lumii şi epiderma corpului, descoperind o cale de acces spre suflet, labirintul de vise şi sânge în care însă întrebările răsună şi mai adânc. Ceea ce este destul pentru a recunoaşte în acest curent unul dintre paşii hotărâtori în evoluţia spiritului şi „pentru a face din această epocă de criză şi nelinişte, una dintre cele mai mari din istoria gândirii". Căci, deşi nu oferă soluţii, ci, dimpotrivă, destrămări în alte, multiple interogaţii chiar şi a celui mai fugar răspuns, conceptul bazat pe sensurile duble „nu este un exerciţiu steril, ci primul pas al imaginaţiei care învaţă să zboare". Cu barocul, geometria fanteziei arunca peste abstract o punte solid fixată în realitate cu unul din capetele sale, celălalt tinzând spre problemele invizibile, ca o antenă neliniştită care sonda necunoscutul" 3.

Lumea vizibilă şi cea invizibilă se deschid, deci, deopotrivă căutărilor omului baroc, al cărui chip, absorbit de tentaţia unui zbor dublu, pare, de-ar fi să căutăm o comparaţie, la fel cu cel al. micii Alice din descrierea cuplului Martin, personajele piesei lui E. Ionescu, *Englezeşte Jarăprofesor,* un ochi roşu şi unul alb, o privire nehotărâtă asupra culorii, refuzând tonalităţile unice, afirmă şi neagă simultan lumea, o înalţă şi o răstoarnă, o construiesc şi o sfarmă, pentru a regăsi de fiecare dată în ea atât penajul strălucitor, cât şi aprinderile vii ale miezului, lumina mată a perlei împreună cu sclipirile carnavalului şi ale focurilor pentru diavol, plânsul rece, dar şi beţia şi clocotul, vârtejul şi incandescenţa. Apă şi foc, aer şi pământ, nimic nu-i e străin barocului. Spirit şi corp îşi vor trăi de aceea aici lupta şi împăcarea.

Era cu totul firesc aşadar că o astfel de lecţie (a „zborului") să fascineze şi spiritul secolului XX. Ecouri ale artei baroce se fac, nu rareori, cu claritate auzite. Un exemplu îl oferă W. Worringer, care descifrează în expresionism o prelungire a barocului, de fapt, mai precis, vede în baroc preludiul senzorial al expresionismului4. Dar şi alte curente, mişcări şi şcoli aduc argumente la fel de valabile în sprijinul unei teze a resurecţiei periodice a spiritului baroc. O parte din aceste pledoarii vor fi punctate pe parcursul consideraţiilor ce urmează, care se referă însă, în primul rând, la câteva contexte în care se pot recunoaşte, simbolic vorbind, cei doi ochi ai micii Alice. Altfel spus, la aspectele, nu întotdeauna consonante, pe care le-a îmbrăcat în secolul XX ceea ce s-a numit, cu un termen general, o poetică a

3 Ibid. p. 446.

4 W. Worringer, *Abstracţie şi intropatie,* p. 282.

privirii. De altfel, şi aceasta şi-a trăit un moment de triumf în baroc, putând fi de aceea socotită drept una dintre moştenirile acestui curent, printre ale cărui prime gesturi se înscrie şi cel de a fi ridicat spectacolul teatral (artă, prin excelenţă, a „vederii") la rangul de metaforă a lumii.

a. Mă voi opri pentru început la cea dintâi contribuţie distinctă la căutarea realului de către om adusă de secolul XX, *în plan teoretic,*

anume *vitalismul.* Curent care, asaltând arena filosofică din mai multe direcţii, o cucereşte mai cu seamă prin pledoaria sa pentru o logică a organicului. Principii şi scheme conceptuale active până în acest moment în artă, la fel ca şi în ştiinţă, religie ori viaţa practică, cedează în faţa altor criterii ale adevărului, extrase din zone în care raţiunea a încetat să mai guverneze şi siguranţa construcţiilor pas cu pas ale gândirii e pusă în umbră de incandescenţa experienţelor vii. Accentul va cădea acum pe clocotul vulcanic al unui instinct dotat cu iniţiativă, pe rumoarea lumilor din adânc. O singură „lege" contează: cea a libertăţii şi spontaneităţii, a plinătăţii, nemăsurată şi neîmblânzită, a vieţiia. Contemplării i-a luat locul participarea, *a fi* s-a retras în faţa lui *a deveni;* totul este mişcare. De-ar fi însă să căutăm precursori, ar trebui amintit aici Heraclit, al cărui concept central „Logos-ul" ca foc energizant este în mod evident simbolul unui spirit liber al prefacerilor, al unei mişcări creative vii. Mişcarea veşnică şi curgerea, lupta şi starea de non-repaos aduc în scenă, înaintea fiinţei chiar, devenirea.

Vitalismul va acorda însă acestui flux neîntrerupt semnificaţii mai intim legate de esenţa fiinţei. Pulsul e cel ce animă acum tainic existenţa, căci spiritul şi corpul s-au reconciliat, iar viaţa se înfăţişează ca o realitate psihofiziologică unitară. Primind, deci, motivări biologice, procesele desfăşurate în cea mai adâncă interioritate a fiinţei refuză să mai recunoască supremaţia absolută a intelectului. Gândirii i se asociază impulsurile emoţionale şi volitive, a căror manifestare simultană reflectă nu atât o realitate sumativă, cât una sintetică, în care tendinţe antitetice se împletesc în mod organic şi unitar. Reţelei de noţiuni şi idei mai mult sau mai puţin abstracte, pusă în joc de intelect, vine să îi răspundă aşadar modeleul unor forme mai libere şi mai spontane, prezidate de suflet. Sistemele psihologice ca cel de

V. în acest sens Evelyn Underhill, *Mistica. Studiu despre natura şi dezvoltarea conştiinţei spirituale a omului* (cap. *Mistică şi vitalism*), Traducere de Laura Pavel, Postfaţă de Marta Petreu, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1995.

pildă, al lui R. Muller-Freienfels, fac să dispară dualismul corp-suflet şi acordă un rol la fel de important, în dinamica vieţii interioare, imaginii, văzând în aceasta „materialul" unei sensibilităţi creative. Alături de concept, schemele de natură plastică determină astfel şi ele, în mod esenţial, manifestările eului, complexul trăirilor sale6. Abstracta lume a gândirii se lasă înfiorată de un apel al concretului; alba ordine cristalină şi purpura pasiunii, născute din aceeaşi privire, îşi aştern în mod egal tuşele asupra lumii.

Cel ce a influenţat puternic o astfel de concepţie este desigur H. **Bergson,** al cărui „eseu asupra relaţiei corpului cu spiritul", *Matiere et mémoire,* identifică trupul cu cel dintâi „centru de acţiune", menit să introducă imagini particulare pe fondul cărora devine posibilă înţelegerea schemei de ansamblu a concretizărilor vizuale ale universului7. Aşa cum se **descoperă** în pulsul timpului, viaţa este o evoluţie creativă în care spiritul nu poate face abstracţie de „drumul" care duce la el, anume viaţa corpului; spontană, puterea sa vine întotdeauna din interior şi nu din afară8. Prin urmare, nu intelectul e cel căruia îi revine rolul central în procesul cunoaşterii. Mintea, cu diagramele pe care le-a conceput, se lasă prea adesea să cadă în capcana propriilor sale categorii. Comparaţia pe care o propune H. Bergson se referă la pelicula cinematografică. E vorba aici de faptul că, la fel cum aceasta nu face decât să mimeze, prin reprezentări statice succesive, o realitate a mişcărilor continue şi simultane, intelectul sparge de fapt fluxul neîntrerupt al vieţii în „momente", „perioade" sau „stări" psihice pe care le înlănţuie artificial, într-un simulacru al duratei. El înfăţişează astfel simple fărâme din care se încheagă o lume mecanică, aparent confortabilă de vreme ce e produsul unei selecţii, al opţiunii atenţiei, dar incapabilă să răspundă adevărului; ea va rămâne o pură convenţie. Căci din mărturia tuturor acestor vizualizări ale realităţii lipseşte tocmai esenţa vieţii, pulsul fără oprire, vibraţia interioară.

Mai cu seamă însă filosofia lui F. Nietzsche este aceea care îşi trimite ecourile până la stratul cel mai profund al sistemelor construite

de reprezentanţii curentului vitalist, logica organicului pentru care pledează

6 în legătură cu acest subiect v. Nicolae Mărgineanu, *Psihologia germană)*

contemporană, Tip. Cartea Românească, Cluj, 1930 (cap. *Directive vitaliste şi personaliste).*

1 Henri Bergson, *Matiere et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit.*

Librairie Felix Alean, Paris, 1919.

8 Id., *L'évolution creatrice,* Librairie Felix Alean, Paris, 1923.

acestea având un „model" în demersul autorului *Naşterii tragediei,* operă unde cele două tendinţe ale artei, reprezentate de perechea apolinic-dionisiac, îşi află corespondentul în „două fenomene fiziologice". Nietzsche va vorbi astfel despre o lume a visului, premisă a artelor plastice, dominată de Apollo, şi una a beţiei, al cărei suveran e Dionysos, stăpân şi peste teritoriul artelor neplastice (muzicale). Cea dintâi stă sub semnul luminii solare, evidenţiindu-şi substanţa prin imagini. A doua îşi va găsi căi de exprimare tot printr-un „limbaj fără vorbire", de data aceasta însă prin ritmică, muzica şi dansul conjugându-se într-un zbor revelator de înălţimi, dar şi de adâncuri de vrajă şi narcoze. Dar ceea ce este cel mai important e că „sub farmecul dionisiacului nu numai că se restabileşte legătura dintre om şi om; chiar şi natura înstrăinată, duşmană sau subjugată îşi sărbătoreşte împăcarea cu fiul său rătăcit, omul. (...) Cântând şi dansând, omul se manifestă ca membru al unei comunităţi superioare: s-a dezvăţat să umble şi să vorbească şi este pe cale să-şi ia zborul în văzduh, dansând. Gesturile lui exprimă vraja de care e cuprins" 9.

Eul va fi astfel, din nou, simultan spirit şi corp. Fiul risipitor s-a întors în patria uitatei sale copilării. „Sunt suflet şi corp, aşa vorbeşte un copil. De ce să nu vorbim şi noi asemenea copiilor?", scrie Nietzsche în *Aşa gi-ăit-a Zarathustra,* operă în care imaginea Supraomului se desenează pe fundalul unui apel la o viaţă a simţurilor şi valori informate de către un corp raţional: „Zici Eu şi te făleşti cu acest cuvânt. Însă există ceva şi mai mare, în care tu nu vrei să crezi: e corpul tău şi raţiunea lui cea mai mare: iar ea nu spune Eu, însă se poartă ca

un Eu. (…) Unealtă şi jucărie sunt simţirea ta şi spiritul: dar îndărătul lor stă Sinele. El iscodeşte tot cu ochii simţurilor, el trage cu urechea spiritului (…) O, frate, îndărătul cugetării şi simţirii stă un stăpân puternic, un înţelept necunoscut, ce se numeşte Sinele, El locuieşte în corpul tău, îţi este corp. Există mult mai multă raţiune în corpul tău decât în cea mai 'naltă-nţelepciune a ta. (…) Vreau să le spun o vorbă dispreţuitorilor corpului. Dispreţuind învaţă ei respectul. Dar cine-i cel care creează respect, dispreţ, valoare şi voinţă? Şinele creator, el este cel care-a făcut dispreţul şi respectul, el a făcut durerile şi bucuriile. Iar corpul creator

Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei,* traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea şi Ion Herdan, în *De la Apollo la Faust,* Antologie, cuvânt înainte şi note introductive de Victor Ernst Maşek, Ed. Meridiane, Buc, 1978.

72

Diana Adamek e cel care-şi creează spiritul, ca un braţ al vrerii sale. (…) Eu n-am să merg pe calea voastră, o, dispreţuitori ai corpului! Voi nu puteţi fi o punte spre Supraom!"10.

Deşi relaţia stabilită între intelect (numită de filosof „raţiunea ta cea mică") şi logica trupului („marea raţiune") este una de subordonare, accentul căzând cu putere pe ultimul termen, această operă a lui Nietzsche, subintitulată în mod sugestiv *o carte pentru toţi şi niciunul,* pune de la început lumea sub semnul unităţii antinomice multiple. Corpul e astfel „o raţiune uriaşă, o multitudine cu un singur sens, o pace şi-un război, o turmă şi-un păstor" 11. Pe un gest similar s-a fundamentat de altfel şi întregul demers din *Naşterea tragediei,* unde, în opoziţie cu partizanii principiilor unice, Nietzsche afirmă că orice dinamică a actului artistic e dublu condiţionată şi că la originea ei stă tensiunea bipolarităţii, recunoscând deci „două zeităţi artistice ale elinilor, Apollo şi Dionysos", întrupări şi simboluri vii „a doua lumi de artă, distincte prin esenţa lor cea mai profundă şi prin ţelurile lor cele mai înalte12, dar în permanenţă necesare una celeilalte; căci, „iată că Apollo nu putea trăi fără Dionysos", după cum nici Dionysos nu-şi poate descoperi imaginea decât în oglinda cu limpezimi cristaline a lumii lui Apollo. Cum ar fi spus unul dintre comentatorii opoziţiei

clasicism-baroc, primul fără al doilea ar îngheţa, iar al doilea, în absenţa celui dintâi, s-ar destrăma. O împăcare a celor două principii, apolinicul şi dionisiacul, o aduce, după Nietzsche, drama, această „reprezentare apolinică prin imagini ale unor cunoaşteri şi efecte dionisiace" 13. Or, drama (să ne reamintim în fugă) e considerată de către cei mai mulţi cercetători ca fiind una dintre „descoperirile" barocului. Nu vreau să spun, desigur, cu aceasta că poziţia lui Nietzsche este una tributară viziunii baroce. Elemente însă există. E suficient să ne gândim în acest sens la faptul că, în timp ce apolinicul aduce cu el un univers al armoniilor şi măsurii, dionisiacul e sărbătoarea exceselor, a supramăsurii. Melodiilor de o frumuseţe calmă, liniştitoare, li se opune anti-melodica şi disonanţa: în sunetele extatice ale serbărilor lui Dionysos „supramăsura naturii se exprimă printr-un ţipăt sfâşietor de bucurie, de

O Id., *Aşa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toţi şi niciunul,* Introducere, cronologie şi traducere de Ştefan Aug. Doinaş, Receptarea lui Nietzsche în cultura germană, selecţie şi traducere de texte de Horia Stanca, Ed. Humanitas, Buc, 1994, p. 89 – 91.

11 *Ibid.,* p. 89.

1 Id., *Naşterea tragediei,* p. 250. *nlbid, p.* 214.

Ochiul de linx

73

durere şi de cunoaştere! Să ne închipui ce putea însemna, faţă de acest cântec demonic al vocilor poporului, psalmodierea artistului apolinic acompaniat de sunetele înăbuşite ale harpei!"14, iar acest „fenomen primordial, atât de obscur, îl putem înţelege în chip direct numai mulţumită sensului extraordinar al *disonanţei muzicale" 15.*

Un alt aspect revelator în această ordine de idei este faptul că pentru Nietzsche (la fel ca şi pentru toţi reprezentanţii curentului vitalist şi, mai demult, ai celui baroc), nimic din ceea ce este adevărat nu se exprimă altfel decât în mişcare şi devenire. O cerinţă nu doar a artei, ci şi a vieţii însăşi, este ca „simbolurile cele adevărate să vorbească de timp şi devenire" 16. Surprins într-un neîntrerupt flux, sub jocul sau lupta contrariilor, omul se înscrie deci în pulsul viu al vieţii, alăturând în fiecare clipă realului, virtualul, posibilitatea încă

neexprimată, transcendenţa. Prin logica neîncetatei depăşiri de sine, el se înscrie sub un dublu semn: pe de o parte îl condiţionează voinţa de a fi, iar pe de alta îl soarbe tentaţia negării identităţii de moment. E vorba astfel de gesturile contrare ale uneia şi aceleiaşi priviri. Importanţa acordată acesteia, precum şi conceptului de imagine (care este simultan „viaţă", o proiecţie posibilă, şi „moarte", prin abandonarea temporară a identităţii subiectului care se reflectă) e explicabilă pe fundalul raportului pe care îl stabileşte Nietzsche între dinamică şi spaţialitate, existenţa manifestându-se de fapt prin plasticizări ale substanţei energetice, prin „forme" (nu e locul de a discuta aici aspectele sale, ci doar de a aminti că ele sunt, din nou, două: secvenţei afirmative înţeleasă ca manifestare a fiinţei istorice, răspunzându-i o variantă negativă, secvenţa destrucţiei17). Recurenţa unei metafore, a ochilor vieţii, în *Aşa grăit-a Zarathustra,* e firească, deci, în acest context. Privirea îşi pune simbolic pecetea deasupra întregului demers. „În ochii tăi privii odinioară, o, viaţă! Şi ca într-o prăpastie fără fund mi s-a părut că mă scufund", „Vai, şi-atunci tu ţi-ai deschis pleoapele, iubită viaţă!", „O, viaţă, nu de mult m-am cufundat în ochii tăi: în ochii tăi noptoşi văzut-am aur scânteind şi inima mi s-a oprit de voluptate".

Ibid. p. 194.3 *Ibid.* p. 294.]7 ld –, *Aşa grăit-a Zarathustra,* p. 143.

Asupra acestei probleme se opreşte şi Ştefan Borbély, într-un studiu cu multe puncte de interes, din volumul său de debut, *Grădina magistrului Thomas* (v. cap. *Drumul spre Nietzsche),* Ed. Didactică şi Pedagogică, Buc, 1995.

74

— Diana Adamek

„Zicând acestea, viaţa se uită cam gânditoare-n jurul ei, adăugând cu glas încet: O, Zarathustra, tu nu eşti destul de credincios!... Şi ne-am privit, şi-apoi ne-am întors ochii spre poiana verde, pe care tocmai se lăsa răcoarea serii, şi amândoi am plâns", „Vouă şi numai vouă vă voi povesti enigma pe care am v*ăzut-o", sc*rie Nietzsche, opera sa evidenţiind şi alte, numeroase exemple în acest sens.

Aşa cum se prezintă unei priviri ce a descoperit tonalităţile

binare, lumea despre care vorbeşte Nietzsche parc a aduce prin perechea apolinic-dionisiac (unde primul termen desemnează o lume a „măsurii", iar cel de-al doilea, una a exceselor şi „supramăsurii") o dispută asemănătoare celei dintre clasicism şi baroc. Este de reţinut astfel remarca referitoare la faptul că „omul dionisiac prezintă o oarecare asemănare cu Hamlet: amândoi au aruncat odată o privire cuprinzătoare în esenţa lucrurilor, au ajuns la cunoaştere şi le este scârbă de acţiune: căci acţiunea lor nu poate schimba întru nimic esenţa lucrurilor; li se pare ridicol sau umilitor să li se ceară ca lumea, care a ieşit din ţâţâni, să fie pusă la loc" 19 (a respinge acţiunea nu înseamnă desigur aici a se sustrage devenirii, ci doar a refuza soluţiile, a trăi adică, la fel ca şi omul baroc, sub narcoza indeciziei). O altă figură comentată în paginile *Naşterii tragediei* este Prometeu, aşa cum apare el în viziunea lui Eschil, ca purtător al măştii dionisiace, dar şi al celei apolinice, aceasta din urmă ca expresie a tendinţei sale profunde către dreptate. Personajul aduce astfel cu sine o „dublă natură", esenţa sa fiind „totodată apolinică şi dionisiacă", motiv pentru care, este de părere F. Nietzsche, ea ar putea fi rezumată printr-o formulă de genul „Tot ce există e drept şi nedrept şi, în ambele cazuri, perfect justificat" 20. E o deviză pe care ar fi îmbrăţişat-o desigur şi toţi marii răniţi ai barocului. Şi încă un exemplu: el îl are ca protagonist pe Faust, altă emblemă a curentului ce pare, astfel, atât de înrudit cu spiritul dionisiac al întregii culturi moderne. „Cât de ininteligibil – observă Nietzsche – ar părea unui grec autentic omul de cultură modern, Faust, atât de inteligibil în sine; Faust, cel care trece ca furtuna prin toate facultăţile, cu mintea veşnic înfometată; care, din dorinţa de a cunoaşte, se lasă pradă magiei şi diavolului" 21. Aceeaşi beţie a simţurilor menită să ducă la adevăr, care, pentru Nietzsche, este marca

18 F. Nietzsche, *Aşa grăit-a Zarathustra,* p. 167, 168, 290, 293 şi 217.

19 Id., *Naşterea tragediei,* p. 209.

20 *Ibid.* p. 221, 222.

21 Ibid., p. 262.

dionisiacului, caracteriza, cum am arătat în capitolul *Ochiul de linx,* şi omul baroc. Ar fi suficient să ne reamintim doar, pentru aceasta, un scurt pasaj din studiul lui Eugenio d'Ors. El nu sună mult diferit de secvenţa mai sus citată. Deci: „Atitudinea barocă, dimpotrivă, doreşte în esenţă umilirea raţiunii. (...) Fiecare om, fiecare producător spiritual, fiecare artist, fiecare şcoală, fiecare ţară, fiecare epocă reproduc în propria loc conştiinţă mitul lui Faust şi se află în faţa actului propus de Mefisto, care este Pan, în agoniile unei nopţi de Paşte primăveral. Sau tinereţea, sau nemurirea. Sau intensitatea ceasului prezent, de care să ne bucurăm cu pasiune, sau speranţa imposibilei existenţe viitoare. Barocul îl imită pe Faust: îşi vinde sufletul diavolului. Iar parafa de sânge cu care se iscăleşte pactul implică deja, în caligrafia ei, simbolul mişcării; este o parafa în stil baroc23".

Influenţată puternic de filosofia lui Nietzsche, întreaga mişcare vitalistă, cu pledoaria sa pentru pulsul devenirii şi logica organicului, poate fi, deci, considerată ca posesoare a aceleiaşi parafe prin care îşi individualiza prezenţa şi fausticul om baroc, anume „parafa de sânge".

b. Dar despre ceea ce a însemnat barocul pentru secolul XX, o imagine mai clară s-ar putea obţine trecând în *alt plan* şi urmărind mai cu seamă semnificaţii şi unele modalităţi de realizare ale *discursului ficţional.* Cum însă problemele ce s-ar ridica ar fi extrem de numeroase şi de diverse, mă voi limita aici la ceea ce am spus că se poate considera o moştenire a barocului, adică la o poetică a privirii. Observaţiile ce urmează se referă în primul rând la reflectările acesteia în epică, mai sugestive decât cele din lirică, domeniu, prin definiţie, al reţelelor de imagini, sau din dramaturgie, care, şi ea, e intim legată de simţul vederii. Desigur, acolo unde va fi cazul, voi puncta şi alte aspecte.

Astfel, unul dintre momentele de referinţă în acest context îl reprezintă *impresionismul.* El afirmă o lume în ale cărei accente nu e greu de ghicit ceva din sărbătorile, deja cunoscute, ale unei priviri lacome de lumină, de nuanţele multiple ale culorii. Perspectiva pe care o deschide este una a

„Muzele artelor aparenţei pălită în faţa unei arte care, în beţia ei,

exprima adevărul, iar înţelepciunea lui Silen striga Vai! Vai! / împotriva voioşilor olimpieni" (/6/<f, p. 194).

Eugenio d'Orso, *Trei ore în muzeul Prado. Barocul,* p. 202.

76

— Diana Adamek

Ochiul de linx

11

„Ordinii dorite", unde *a fi se* defineşte doar în prezenţa verbului, din nou suveran, *a părea.* Măştile clipei sunt cele ce dau consistenţă chipului, iar plăcerea schimbării lor reaminteşte parcă deviza „Fă ceea ce vrei!". Ca şi în baroc, impresionismului îi este proprie compoziţia deschisă, Eugenio d'Ors descifrând în pictura lui Degas acelaşi de-cadraj, cu tendinţă de fugă, caracteristic îndrăzneţelor spaţii baroce. „Desenul este sacrificat pentru culoare; şi, în cadrul desenului, cel mai mult suferă conturul; interesul principal al sensibilităţii artistului se îndreaptă spre aer şi lumină; ambianţa dezindividualizează, descompune, face să vibreze obiectele. Nu sunt acestea oare caracteristicile grupului şi şcolii de pictori moderni care au primit denumirea de impresionişti? Impresionismul nu înseamnă, în esenţă, altceva decât pictura ajunsă la limita extremă a muzicalităţii" 24, remarcă astfel E. d'Ors, într-o descriere ce prezintă multe puncte comune cu aceea pe care o conturau perechile puse în joc de Wilfflin pentru a explica trecerea de la clasicism la baroc.

Deşi pe alte căi (este vorba de influenţa stampei japoneze), impresioniştii vor (re) învăţa de asemenea că orice gest esenţial are la bază un impuls asimetric, în virtutea acestui principiu (fundamental şi în baroc), lumea lor dezvoltându-se în cadre pe care E. d'Ors le consideră de o „spontaneitate dezordonată". E adevărat însă că ea nu va repeta şi experienţa transformării în anti-melodică.

În ceea ce priveşte rolul atribuit de către impresionişti ochiului în procesul cunoaşterii, e suficient să ne gândim doar la faptul că mişcarea îşi trage numele de la o pânză a lui Monet, al cărei titlu, *Impresie, răsărit de soare,* pune totul, fiinţă şi timp, sub semnul luminii, al vizualului. Ceea ce se oferă ochilor în clipe trecătoare constituie singura „realitate" în care crede pictorul impresionist. „Nimic deci

decât aparenţe fugitive. Numai ceea ce se vede, nu ceea ce se ştie" 25, e imperativul acestei arte pentru care realul nu e altceva decât un produs al luminii. Chiar şi umbrele devin acum culori (albastruri, nuanţe de verde, violeturi), tinzând să se însufleţească. Sub soare, ca şi în ceaţă, lumea pare a-şi trăi din nou bucuria de a se adresa unui ochi atent la schimbările de nuanţe, la efecte şi metamorfozele faţadelor. „Faptul că poate da pentru aceeaşi faţadă de catedrală peste douăzeci de imagini diferite, înfăţişând-o mereu aproape sub acelaşi unghi – observă Joseph-Emile Müller în legătură cu pictura lui Monet – iată dovada că

24 *Ibid.* p. 33, 34.

25 V. *Istoria ilustrată a picturii. De la arta rupestră la arta abstractă,* Ed. a IIIED. Meridiane, Buc, 1973, Traducere de Sorin Mărculescu, p. 247.

esenţialul pentru el nu e obiectul, ci efectul pe care acesta îl produce de la o oră sau alta, sub soare sau sub un cer noros, într-o atmosferă străvezie sau în ceaţă. Catedrala şi-a pierdut, aşadar, materia şi structura aproape i s-a şters. Ceea ce rămâne e un soi de văl colorat cu subtilitate" 26.

Deşi apropiat în perioada de formare de Monet, un alt reprezentant al mişcării, Renoir, va modifica însă viziunea: lumea nu mai e pentru el o multitudine de văluri aprinse de soare, ci freamăt viu al miezului, astfel că „lumina, ale cărei efecte îi place să le înregistreze, nu se mărgineşte să mângâie epiderma, ci pătrunde carnea, o coace, îi sporeşte savoarea şi farmecul". Formele nu se mai dizolvă; mai mult ca oricând, ele vor doar să se arate. Şi, deşi linia îşi va preciza mişcările, devenind mai fermă, iar tulburările pe care le poate naşte „desenul" unui suflet, complicaţiile psihologice vor fi evitate, pictura lui Renoir, cu nudurile sale încadrate într-o natură nesăţioasă de lumină, vine şi ea să comunice intensităţi, exaltări şi beţii, însemnele ei sunt vitalitatea şi un oarecare farmec dionisiac: „Dacă tot execută portrete, îndeosebi după copiii săi, tema preferată îi devine nudul cu volume planturoase. Îl însoţeşte bucuros cu peisajul, nu pentru a-l face să se piardă în el, ci pentru a se împărtăşi mai intim cu viaţa dionisiacă a unei naturi care, ignorând binele şi răul, chinurile şi păcatul, se cufundă toată în beţia

existenţei plenare sub o lumină exaltată" 27.

O poziţie oarecum specială în cadrul acestei mişcări o are Degas, preocupările sale fiind cu totul diferite de cele ale lui Monet sau Renoir. El va împărtăşi însă gustul acestora pentru efectele luminoase şi aspectul momentan, instantaneul şi insolitul fiind principalele obiecte ale căutărilor sale. Şi tot astfel, deformările optice (pe care o altă epocă le ridicase la rang de principiu) sau micile „accidente" pe care le expun interioarele, adică „miezul acestei vieţi": „Instantaneu, vrea să-l surprindă în mişcările unui corp sprinten, în evoluţiile dansatoarelor şi cailor de curse. Şi lumina pe care-o observă de preferinţă e cea din interioare. Lumina zilei sau iluminarea artificială, le analizează pe ambele, le notează suavitatea şi vioiciunea, arată modul cum reliefează sau deformează volumele, exaltă sau înăbuşe culorile, articulează spaţiile şi conferă aspecte neobişnuite până şi lucrurilor celor mai familiare. Şi-n adevăr, insolitul, care e principalul obiect al

Ibid. p. 249. Ibid. p. 253.

căutărilor sale, Degas nu-l descoperă în marginea vieţii de toate zilele, ci în însuşi miezul acestei vieţi" 28.

Ceea ce se întâmplă în pictură, la final de secol XIX, se alătură astfel celorlalte manifestări ale artei şi filosofiei ce pregătesc afirmarea, la începutul secolului XX, a impresionismului literar. Unul dintre scriitorii ce conferă romanului noi deschideri este, desigur, Proust, care, *în căutarea timpului pierdut,* aduce în scenă un personaj cu vădite înclinaţii către o estetică impresionistă. Este vorba de pictorul Ektir, cel care, în prezentarea lucrurilor, va răspunde nu atât materialului furnizat de analiza logică şi „ordinea percepţiei", cât „impresiei". În secvenţa consacrată lui Proust, din *Scriitori români şi străini,* Liviu Petrescu, remarcă astfel faptul că personajul, ce face în permanenţă efortul de a se despuia de toate noţiunile „inteligenţei" pentru a nu distruge, prin ceea ce „ştie" că sunt lucrurile, deschiderea adusă de cea dintâi „viziune", asupra lor, poate fi considerat

promotorul unei estetici de tip impresionist: „Aşa se face, de pildă, că în marinele lui Elstir, termenii mării sunt de foarte multe ori înlocuiţi cu temeni ai uscatului, dând naştere unor imagini care – pentru inteligenţa pură – sunt producătoare de confuzie; astfel, în pânza intitulată Portul din Careuethuit, catargele corăbiilor aveau aerul că aparţin unor construcţii citadine, linia lor fiind asimilată celei a hornurilor şi a clopotniţelor. Pe de altă parte, bisericile din Criquebec, care se zăreau în planul cel mai îndepărtat al tabloului, păreau că se înalţă direct din mare. Se poate afirma, aşadar că – în linii generale – creaţia proustiană are ca punct de plecare o estetică impresionistă" 29.

Atenţia criticului surprinde de asemenea relaţia ce poate fi stabilită între opera lui Marcel Proust şi sistemul estetic al lui H. Bergson, aşa cum se conturează el mai ales în tratatul acestuia despre comic, *Râsul.* Liviu Petrescu se referă aici la faptul că, pentru Bergson, puterile noastre de cunoaştere sunt limitate, ele nereuşind să pătrundă în individualitatea inefabilă a lucrurilor, rămânând captive „vălului" care se interpune de fiecare dată când încercăm să descoperim esenţa lumii apelând la noţiuni şi concepte, căci acestea generalizează şi abstractizează orice cunoaştere, la fel ca, de altfel, limbajul care, şi el, separă subiectul de obiect, transformă particularitatea în generalitate. Înrudirea lui Proust cu Bergson pe terenul criticii aduse cunoaşterii conceptuale este semnalată de Liviu Petrescu ca

Ibid. p. 254.

28

29 Liviu Petrescu, *Scriitori români şi străini,* Ed. Dacia, Cluj, 1973 (v. cap. *Marcel Proust şi „religia artei"),* p. 184.

Ochiul de linx

preambul al demonstraţiei că la autorul *Timpului pierdut* întâlnim, mai cu seamă în ultimul volum al ciclului, *Timpul regăsit,* idei asemănătoare. Scriitorul va face astfel distincţia între „une verité logique" şi „une verité reelle", oprindu-se asupra „impresiei" căreia îi conferă valoarea de „criteriu al adevărului". E.R. Curtius şi Ramón Fernandez sunt cercetătorii la care apelează Liviu Petrescu, pentru a intra în dialog cu partizanii aceleiaşi idei după care Proust descifrează lumea din unghiul „impresiei" pe care i-o trezeşte cea dintâi privire

aţintită spre ea.

Dar, specifică în continuare criticul, impresia nu este niciodată simplă, ea compunându-se „din două serii de elemente, atât de natură obiectivă, cât şi din elemente strict subiective", şi e în funcţie de modul în care se accentuează una sau cealaltă dintre aceste laturi, calea (căile) spre care va evolua estetică proustiană. E vorba astfel, pe de o parte, de un tribut plătit simbolismului, context în care lumea vizibilă capătă sensul de „limbaj", cu ajutorul căruia ni se relevă o lume „invizibilă". Pe de altă parte, cum impresiei nu i se poate nega pecetea unicităţii sale, estetica impresionistă este aceea care câştigă teren, pe fondul ei introducându-se şi conceptul de „temperament", în cadrul căruia vom asista la confruntarea a „două euri": unul „superficial", al duratei, pus sub semnul schimbărilor şi al metamorfozelor infinite, şi unul „adânc", ce se constituie „în afara timpului" şi poartă, deci, atributele permanenţei.

Sunt, toate acestea, observaţii pe care criticul Liviu Petrescu le adânceşte ulterior, în *Romanul condiţiei umane.* Reluând paralela Proust-Bergson, el va semnala acum în primul rând diferenţele de viziune, căci, spre deosebire de filosoful care, e drept, distinge şi el două euri diferite, unul interior, iar celălalt proiectat în afară, scriitorul nu va vedea în primul unul dependent de durată, iar în cel de-al doilea, o proiecţie a temporalităţii în spaţiu, ci va defini relaţiile dintr-o perspectivă răsturnată: „eul adânc" stă deasupra curgerii timpului, câtă vreme cel „superficial" se lasă prins în şuvoiul schimbărilor, al prefacerilor de fiecare clipă. Doar celui dintâi îi revine puterea de a traduce „inefabilul", iar aceasta se petrece renunţând la limbajul verbal, căruia i se preferă uniunea intimă cu lumea. Reflectării prin imagine i se va asocia acum ritmul, limbaj subteran direct expresiv, a cărei secretă vehiculare nu mai provoacă sincope de felul celor pe care le nasc frazele. Semnificativă în acest context e o experienţă trăită de un alt personaj al lui Proust, anume compozitorul Vinteuil, care, prin faimoasa lui sonată.

Diana Adamek reuşeşte să-şi exprime „eul adânc", definit de Proust drept „acel inefabil care deosebeşte calitativ ceea ce fiecare a

simţit şi pe care e obligat să-l lase în pragul frazelor în care nu poate comunica cu nimeni decât mărginindu-se la nişte puncte exterioare, comune tuturor şi fără interes" 30.

O altă observaţie a lui Liviu Petrescu trebuie de asemenea reţinută în acest context, anume că „teza subiectivităţii eului, a infidelităţii lui faţă de formele naturale, este un concept de sorginte manieristă, asimilabil Ideii: din punct de vedere istoric, o teorie a Ideii a fost elaborată încă în a doua jumătate a secolului al XVI-lea". Ne aflăm, deci, în plin baroc. Ceea ce Liviu Petrescu nu va întârzia să arate prin punerea în raport a termenului de „imagine" (egal, în formularea lui Augustin şi Toma d'Aquino, cu „reproducere") cu „concetto" (extras din terminologia barocului) care înseamnă reprezentarea creatoare liberă, simultan obiect şi model pentru plăsmuiri exterioare31. După cum el reprezintă de asemenea spaţiul născut din întâlnirea a doua principii opuse, din opoziţia lui „pro" şi „contra"; or, ce sunt de fapt dacă nu tensiuni asemănătoare, luptele permanente pentru supremaţie a „eului adânc" şi a celui „superficial" din opera lui Marcel Proust? Un alt argument în sensul ideii existenţei în substraturile cele mai adânci ale operei lui Proust a unui „desen" manierist este faptul că „semnul izbânzii la Proust este tocmai bucuria" (un titlu la fel de adecvat pentru *în căutarea timpului pierdut* putând fi, în viziunea criticului, şi *în căutarea bucuriei32),* ceea ce ar denunţa una dintre mărcile distinctive ale barocului.

Revenind însă la rolul acordat „impresiei", menită să dea accente semnificante inedite lucrurilor, se cuvine, cred, citat şi celebrul pasaj al descrierii clopotniţelor din Martinville, unde prozatorul pune în mişcare o optică remodelatoare, caracterizată în primul rând prin dinamică. Imaginea e capabilă să „mişte" lumea, să îi schimbe reperele, deschizând spaţiul în multiple direcţii de fugă. Să ne reamintim, deci, secvenţa: „La cotitura unui drum, am încercat, pe neaşteptate, plăcerea deosebită, care nu semăna cu niciuna, să zăresc cele două clopotniţe din Martinville, pe care lucea soarele apunând şi pe care mişcarea trăsurii noastre şi drumul în zigzag parcă le schimbau din loc în loc. (…) Şi constatând, însemnând forma săgeţii lor, deplasarea liniilor, însorirea suprafeţei, simţeam că n-ajung până la capătul impresiei

mele, că era ceva în spatele acestei mişcări, în dosul acestei lim

Ochiul de linx

81

Id., *Romanul condiţiei umane* (cap. *Viaţa ca reprezentare),* Ed. Minerva, Buc, p. 145 – 164.

31 *Ibid. p.* 162 – 163. *nlbid., p.* 163 şi 145.

pezimi, un lucru pe care ele parcă-l conţineau şi-l ascundeau în acelaşi timp" E o descriere ce se plasează în mod evident sub acolada a ceea ce Silvian Iosifescu numea „mobilitatea privirii", sintagmă menită să mărturisească despre mutaţiile survenite, în planul discursului romanesc, în secolul XX. „Cronologia – remarcă criticul – este efectiv abandonată în ceea ce se numeşte în mod curent dislocar ea timpului, de fapt intervertirea momentelor, într-o ordine care nu mai este cea a evenimentelor", ci a „impresiei" şi a opticii interioare. Convertirea spaţială a timpului e comentată de altfel de Proust în pasajul în care naratorul îşi descoperă propria îmbătrânire în privirea celorlalţi. Se impune în acest context – observă acelaşi Silvian Iosifescu – comparaţia cu un teatru de marionete împrumutată „străvechiului motiv al lumii ca teatru" 33, motiv actualizat la modul cel mai strălucit de baroc.

Lumea stă astfel, din nou, sub semnul privirii. Chiar şi acolo unde ea pare a se închega în structuri muzicale, tot ochiul e chemat să recepteze mesajul. E o idee directoare în opera lui Marcel Proust, pe care o exprimă cu limpezime şi pasajul despre puterea comunicării prin muzică, ce îl are ca protagonist pe compozitorul Vinteuil, acest „explorator al invizibilului", ce face ca lumea „să strălucească două – trei clipe deasupra lumii noastre". Aşa cum simte Swann pe parcursul audierii sonatei, Vinteuil reuşeşte prin muzica sa să dezvăluie lumea, „s-o facă vizibilă, să-i urmărească şi să-i respecte desenul cu o mână atât de mângâietoare, atât de prudentă, atât de delicată şi totuşi atât de sigură, încât sunetul se modifica tot timpul, estompându-se ca să exprime o umbră, dar reînsufleţit când trebuia să urmărească, în elaborarea lui, un contur mai îndrăzneţ" 34.

E cu totul îndreptăţit, deci, şi gestul unui alt cercetător al operei lui Marcel Proust, anume Mircea Berindei, care urmăreşte pe spaţiul

unui întreg capitol „leitmotivul privirilor" în opera autorului *Timpului pierdut,* fiind de părere că personajele centrale ale acestei opere „sunt prezentate printr-o privire, care nu e altceva decât o carte de vizită a lor" 35. Exemplele sunt

I

Silvian Iosifescu, *Mobilitatea privirii. Naraţiunea în secolul al XX-lea,* Ed. Eminescu, Buc, 1976, p. 63, p. 156.

Marcel Proust, *în căutarea timpului pierdut. În partea dinspre Swann,* II, Traducere de Vladimir Streinu, Ed. pentru Literatură Universală, Buc, 1968, p. 205.

Mircea Berindei, *Marcel Proust,* Ed. Albatros, Buc, 1971, p. 96.

82

— Diana Adamek numeroase. E rememorat astfel episodul întâlnirii cu fiica lui Swann, cu fascinanţii ei ochi negri, deveniţi, în imaginaţia naratorului, albaştri, pentru a răspunde mai bine tiparului frumuseţii blonde pe care aceasta îl întruchipează. Simultan negri şi albaştri, ochii fetiţei par a aminti de cei ai micii Alice pe care am pomenit-o pe parcursul consideraţiilor de faţă. Alte culori vorbesc despre aceeaşi putere de a traversa, prin privire şi impresiile acesteia, cel puţin două, dacă nu mai multe, complexe de tonalitate ale realului. Revenind la demersul lui M. Berindei, vom intra astfel sub fascinaţia ochilor blondei ducese de Guermantes, apoi ai prinţesei Marie-Gilbert de Guermantes (din scena aşteptării invitaţilor sau a memorabilei seri de la Operă), ai ducelui cu acelaşi nume, ai marchizului Robert de Saint-Loup, ai baronului de Charlus sau, în fine, ai Albertinei, marea pasiune a povestitorului, născută şi ea în zona, de-acum cunoscută, a incidenţei privirilor. Pictorul Elstir, marchiza de Villeparisis sau domnul de Norpois sunt alte personaje ce îi servesc comentatorului exemple în sprijinul observaţiei că întreaga operă a lui Marcel Proust e străbătută de un flux al privirii, ce aprinde şi face vie lumea, neînsufleţită, a memoriei.

Astfel, dacă *în căutarea timpului pierdut* s-ar fi putut numi la fel de bine şi *în căutarea bucuriei* (aşa cum e de părere L. Petrescu), aceasta e în virtutea valenţelor pe care le atribuie Marcel Proust imaginii. Decantată de memorie, impresia vizuală antrenează, la acest

scriitor, o gamă întreagă de simţuri, din a căror conjuncţie va irupe, pură, bucuria.

Materialul cărţii e făcut dintr-un „adânc rezervor de percepţii", transmis cititorului ca o „mare lumină", remarcase de altfel, referindu-se la opera acestuia, o altă voce a cărei pledoarie pentru impresie va influenţa la fel de puternic destinul romanului modern. Este vorba despre Virginia Woolf36, asupra creaţiei căreia m-am oprit cu alt prilej. Câteva precizări însă s-ar arăta şi aici utile. Căci, spune autoarea în eseul *Soarele şi peştii,* „ochiul mai are de lucru cu noi. Urmărind vreo logică a lui pe care nu o putem înţelege imediat, ne oferă o imagine, sau mai curând o impresie generală a Londrei într-o zi de vară". E ceea ce se întâmplă de fiecare dată când, ca într-un joc, „îi spui ochiului tău: Atena; Segesta; regina Victoria; şi aştepţi, pe cât de pasiv cu putinţă, să vezi ce se întâmplă. Şi poate nu se întâmplă nimic, şi poate se întâmplă o sumedenie de lucruri, dar nu lucrurile la care te aştepţi", fiindcă „o imagine va supravieţui în iazul ciudat în care ne

36 Virginia Woolf, *Scriitori psihologi,* în *Eseuri,* în româneşte de Petru Creţia, Prefaţă de Mihai Miroiu, Ed. Univers, 1972, p. 230

depozităm amintirile numai dacă are norocul de a fi asociată cu vreo emoţie datorită căreia se păstrează. Imaginile fac căsătorii, nepotrivite, morganatice (ca regina şi dromaderul), şi în felul acesta se menţin în viaţă unul pe celălalt". Să încercăm, astfel, „într-o dimineaţă întunecată de iarnă, când lumea cea adevărată a pălit, să vedem ce poate face ochiul pentru noi. Arată-mi eclipsa, îi spunem ochiului; să mai vedem o dată ciudatul spectacol. Şi vedem de îndată" 37.

Virginia Wooli se referă în acest exemplu, desigur, la procesele desfăşurate într-un plan al imaginarului, unde memoria pe de o parte, iar pe de alta proiecţia, sunt cele ce îşi aduc contribuţia cea mai importantă în spectacolul general. Lucrurile nu stau însă diferit nici în viaţa de zi cu zi, a cărei „descoperire" se datorează tot impresiei, impulsionată de creşterile asimetrice din clipirile fugare ale ochiului. „Să ne uităm bine – propune scriitoarea – într-un alt eseu – viaţa pare foarte departe de a fi aşa. Să examinăm, timp de o clipă, un cuget

obişnuit într-o zi obişnuită. Cugetul primeşte miriade de impresii – banale, fantastice, trecătoare sau întipărite cu fermitate de oţel. Sosesc din toate părţile, ca un jet neîncetat de atomi fără număr; şi când coboară, prinzând formă în viaţa de luni ori de marţi, accentul cade diferit de cele precedente; clipa importantă nu aici a picat, ci acolo (...) Viaţa nu e o înşiruire de ochelari rânduiţi în simetrie; viaţa e un nimb de lumină, un înveliş semitransparent, care ne cuprinde de când se trezeşte conştiinţa şi până la sfârşitul ei". Îndeletnicirea scriitorului ar trebui să fie, în consecinţă, aceea de „a descrie acest spirit schimbător, necunoscut şi necircumscris", nefiind vorba într-un asemenea gest doar de „sinceritate şi curaj", ci, specifică Virginia Woolf, în primul rând de asumarea ideii că „materialul romanului este puţin diferit de cel pe care îl vrea tradiţia" 38.

Din arsenalul tehnicilor naraţiunii moderne, o formulă seducătoare prin puterea sa de a transcrie această dinamică este cea bazată pe înţelegerea expresivităţii organicului şi stabilirea a „noi combinaţii între psihologie şi corp". „Ochiul minţii", spune scriitoarea, „e un nerv care aude şi adulmecă", care transmite căldura şi frigul, care e legat de creier şi îndeamnă *n* Id., *Soarele şi peştii,* în *Eseuri,* p. 358, 353 – 354.3 g d., *Romanul modern,* în *Eseuri,* p. 259.

d., *Jurnalul unei scriitoare,* în româneşte de Mihai Miroiu, Ed. Univers, Buc.

0, p. 300.

34

— Diana Adamek gândirea să discrimineze şi să speculeze" 40. Nu întâmplător, compoziţiile melodice ale romanelor Virginiei Woolf vor înfăţişa astfel suite de imagini modulate ritmic după schema-model a mişcării de pulsaţie, în care se lasă ghicite bătăile inimii şi respiraţia. Exemple în acest sens am oferit în eseul consacrat acestei scriitoare, din *Trupul neîndoielnic;* nu le voi relua de aceea. Subliniez însă faptul că, legate intim de cadenţele în care se armonizează percepţiile datorate celorlalte simţuri, „impresiile vizuale" deţin un rol esenţial, mai ales prin aceea că „ne comunică sub o formă rezumată constatări pe care mai târziu le vom scoate la iveală şi le vom ademeni către noi, învăluindu-le în cuvinte frumoase" 41.

E cu totul îndreptățită astfel o observație a lui Silvian Iosifescu, din *Mobilitatea privirii* (sintagma propusă de cercetarea cu acest titlu e menită să indice de fapt una dintre caracteristicile majore ale narațiunii în secolul XX), anume că această „proză a fluxului conștiinței" pe care o practică Virginia Woolf (desigur, cu alte timbrări decât cea a lui Joyce sau Faulkner) trebuie înțeleasă din perspectiva a ceea ce autoarea însăși a numit „procedeul meu de săpător". Sunt create în acest mod „o infinitate de galerii spre realitatea interioară", al căror efect, în plan structural, este „fragmentarea cu permanenta modificare de optici". E cazul, mai cu seamă, al romanului *Valurile,* unde multiplicarea și „mobilitatea unghiurilor de vedere se produce cu o mai mare libertate", iar alternanțele sunt adesea „deconcertant de rapide" 42.

Explicația pentru utilizarea unei asemenea tehnici se cere legată de înclinația autoarei de a răspunde, în acord cu estetica impresionistă, înainte de toate mișcării senzațiilor multiple, permutabile și deschise pe care le aduce cu sine fiecare secvență din curgerea timpului. „Fiecare clipă – spune ea în eseul *Puntea îngustă a artei* – este centrul și locul de întâlnire al unui număr extraordinar de percepții care nu au fost încă exprimate" 43. E evident că, în aceste condiții, „eul" nu se poate înfățișa altfel decât în schimbare și diversitate; el se compune simultan din „ăsta" și „celălalt", dintr-un „eu" profund, care „locuiește în mări adânci" și se desenează din vis și dorință, dar și dintr-unul superficial, actor în spectacolul relațiilor umane mereu imperfecte. Bătrâna „Aiurica" (din *între acte),* cea care se crede la un mo

Ochiul de linx

85

Id., *Soarele și peștii,* în *Eseuri,* p. 354.

„Id., *Valurile,* Traducere și prefață de Petru Creții, Ed. Univers, Buc, 1973, p. 157.42 Silvian Iosifescu, *Mobilitatea privirii,* p. 173, 179, 215.

V. Woolf, *Puntea îngustă a artei,* în *Eseuri,* p. 279.

ment dat Cleopatra, e personajul care întruchipează poate la modul cel mai tulburător structura multiplă a „eului". Sunt însă acestea aspecte cunoscute din studiul despre prezentarea pluripersonală a

conştiinţei la Virginia Woolf, a lui Erich Auerbach, *Ciorapul brun,* demers ce are în vedere în primul rând romanul *Spre Far.* Alte mărturii în acest sens le aduce de asemenea *Orlando,* unde personajul ajunge la concluzia că „dacă există (să zicem la întâmplare) şaptezeci şi şase de ceasornice diferite care ticăie în acelaşi timp în minte, câte fiinţe deosebite nu sălăşluiesc cu ajutorul lui Dumnezeu, împreună într-un moment sau altul în cugetul omenesc. Unii spun că două mii cincizeci şi doi. Aşa încât este lucrul cel mai obişnuit de pe lume ca, de îndată ce rămâne singură, o fiinţă să strige Orlando? (dacă aşa o cheamă), înţelegând prin aceasta: „Hai vino! M-am săturat de eul din clipa asta. Vreau altul!"44. La o confesiune similară asistăm în *Valurile:* „Eu mă schimbam fără încetare. Am fost Hamlet, Shelley, am fost un erou al cărui nume l-am uitat, din romanele lui Dostoievski, în decursul unui trimestru întreg am fost (de necrezut) chiar şi Napoleon. Dar mai cu seamă am fost Byron", sună mărturia uneia dintre vocile romanului45.

În relaţie cu această temă a multiplicităţii eului (tratată şi în eseuri, în *Romanele lui Turgheniev,* de pildă, Virginia Woolf subliniind faptul că „sunt o mulţime de euri într-una şi aceeaşi persoană", astfel că doar greu îl putem afla pe cel „scuturat atât de complet de superfluităţi încât este aproape impersonal" 46, iar în *înserare în Sussex: Reflecţii în automobil,* autoarea închipuind o conversaţie a patru euri, prezente simultan în acelaşi suflet) trebuie amintit că, la rândul lor, şi obiectele lumii se vor înfăţişa în ipostaze diferite. Farul îi apare astfel micului James ca fiind atât „ăsta", un simplu turn ţeapăn, cât şi „celălalt", construcţia misterioasă ce-şi trimite reflexele argintii peste valuri, experienţa personajului vorbind despre faptul că, în viaţă", nimic nu este pur şi simplu un singur lucru". E o idee exploatată şi în romanul An*ii şi* reluată în *între acte, un*de scriitoarea, atrasă mai de demult de „legile contrastului" (o mărturisire în această ordine de idei apare în Ju*rnal), in*clude la un moment dat, în replica unui personaj, în egală măsură

Id., *Orlando,* în româneşte de Vera Călin, Ed. pentru Literatură Universală, Buc, 1968, p. 305. Id., *Valurile,* p. 206.

Id., *Romanele lui Turgheniev,* în *Eseuri,* p. 86.

Diana Adamek afirmaţia şi negaţia: „Da, răspunse Iza. Nu, adăugă. Mereu era DA, NU, DA, DA, DA, fluxul năvălea cuprinzând. NU, NU, NU, se retrăgea” 47.

E ca şi cum, revenind la imaginea propusă în chip simbolic, un ochi roşu şi unul alb s-ar confrunta şi s-ar împăca pe acelaşi chip. E ca şi când un spirit de altă dată ar rosti şi acum deodată *pro* şi *contra.* Fără a plăti tribut barocului, opera Virginiei Woolf va repune, totuşi, în rol câteva dintre obsesiile acestuia: fluiditatea, multiplicarea planurilor subiective, bipolaritatea, lupta dintre mască şi chip, metafora lumii ca deghizare şi teatru, proteismul. În esenţă, însă, va rămâne străină la apelurile carnavalului baroc. Personajele sale îşi vor căuta un „centru de stabilitate” în mijlocul unui univers sfărâmat.

Ultimul caz asupra căruia mă voi opri pe scurt este cel al unei reprezentante, de data aceasta a prozei româneşti, Hortensia Papadat-Bengescu. Mă voi limita doar la două aspecte. Primul va descoperi o oarecare înrudire cu opera scriitoarei mai înainte discutate şi cu universul ei simultan viu şi „spectral”, căci, aşa cum observă Liviu Petrescu, la Hortensia Papadat-Bengescu e vorba de o „continuă alternare de planuri”. Proza sa închipuie un spaţiu al contrariilor care, deşi „nu mai tind să se suprime”, ci să se împace, continuă să-şi afirme prezenţele subterane. O ilustrare în acest sens o aduce conceptul „trupului sufletesc”, conturat deja în *Fecioarele despletite.* Mini nu va despărţi astfel sufletul de corp, făcând din ele o unitate indivizibilă. „Postulatul unei asemenea totalităţi ontologice devine – remarcă criticul – un adevărat leitmotiv al personajului: Mini se întrebase: ce fac? şi desluşise acel proces de emanaţiune şi dizolvări ale sufletului în corp. Prin unificarea sa cu trupul însă, sufletul are de suportat unele determinări din partea acestuia, determinări de natură concretă; se poate, aşadar, spune că, într-un fel, sufletul ia forma trupului, este informat de trup” 48. Dar, cu toate că nu mai există acum o pluralitate de euri, ci unul care contrage într-o singură expresie polii unui binom, manifestările personajului se vor desena după o linie oscilatorie, între o atitudine şi alta, dobândind o tot mai pronunţată deschidere. Este vorba de transformări în plan psihic ca urmare a intrării în acţiune a unei perechi nu întotdeauna liniştitoare; Hortensia

Papadat-Bengescu va pune astfel faţă în faţă „funcţiunile principale" ale sufletului, cu altele „secundare".

Ochiul de linx

87

Id.*, între acte,* Traducere de Frida Papadache, Ed. Univers, Buc, 1978, p. 207.1 Liviu Petrescu, *Romanul condiţiei umane,* p. 183 – 185.

Cel de-al doilea aspect se referă, desigur, la rolul pe care prozatoarea îl acordă privirii. E de reţinut şi în acest caz o anume afinitate cu Virginia Woolf, pentru care ochiul, cum am arătat, era un **„nerv"** ce adulmecă şi aude. Tot astfel, Mini, din *Fecioarele despletite,* „pipăia totul cu ochii pentru a se feri sau apropia, după nevoie, de lucruri sau oameni". Privirea e, prin urmare, cea mai sensibilă dintre antenele trimise spre lume, capabilă să îmbogăţească cu noi combinaţii „chimia" reprezentărilor fiinţei în „noimele inseparabile ale trupului sufletesc şi ale celui de carne" 49. Alternările optice, sub a căror dinamică se derulează naraţiunea Hortensiei Papadat-Bengescu, au astfel, într-o perspectivă simbolică, rolul de a traduce mişcările complexe ale eului, înţeles ca structură de ordine simultan logică şi biologică. Simptomatice pentru această reafirmare a valenţelor expresive ale organicului, sunt şi reveriile despre Cetatea Vie ale lui Mini (personaj comparat de Silvian Iosifescu cu „o lentilă prin care privim la destrămarea menajului Hallipa" 50), dar mai ales constanţa cu care îşi apără convingerea că sufletul şi trupul nu se pot separa aşa cum nu se poate despărţi „pânza aceea de păianjen a aparatului nervos de carne şi de muşchi".

Asemenea construcţii, bazate pe confruntarea punctelor de vedere, nu caracterizează însă doar momentul naraţiunii cu accente impresioniste, ele venind să marcheze întreaga evoluţie a romanului secolului XX. Poetica privirii va rămâne să joace deci un rol esenţial, dar va fi supusă unor alte cadraje teoretice. Printre cele care au adus modificări ale formulelor ei a fost astfel *existenţialismul.* E vorba de o nouă „schemă" de judecare, în care vechile dualisme ce antrenaseră esenţa, fenomenul, fiinţa şi aparenţa, sunt înlocuite prin perechea finit-infinit şi dialectica dintre vizibil şi invizibil. Deşi continuă să reprezinte o forţă, privirea e acum străină şi dominatoare. Ea nu mai

este o cale sensibilă de comunicare, ci spaţiul de contact cu o interioritate negativă, încetând să mai dea naştere expresiilor plenitudinii, pentru a aduce, în schimb, mărturia absenţei şi golului. Astfel, pentru Jean-Paul Sartre, conştiinţa e lipsită propriu-zis de interioritate, este un vid

Hortensia Papadat-Bengescu, *Fecioarele despletite. Concert din muzică de Bach. Drumul ascuns,* Ed. Minerva, Buc, 1975, p. 20. Silvian Iosifescu, *Mobilitatea privirii,* p. 122. H. Papadat-Bengescu, *Op. cit.,* p. 136.

Diana Adamek orientat către afară, adică o proiecţie prin mişcare centrifugă a propriului său gol. Şi cu atât mai mult „obiect" se va simţi „subiectul", cu cât întâlnirile lui cu o altă conştiinţă se vor petrece în raza privirii. Ochiul, stăpân absolut, deposedează orice fiinţă şi o transformă în lucru, experienţă în care se comunică de fapt paradoxul pe care se fundamentează poetica existenţialistă a privirii: retina e o focalizare a golului, ceea ce înseamnă că ochiul „vede" tocmai pentru că este opac, mort, orb. E sugestivă în acest sens comparaţia pe care o face, în *Greaţa,* Antoine Roquentin, căruia ochii unui alt personaj, văzuţi de aproape, i se par la un moment dat nişte „solzi de peşte", această sugestie de răceală care videază revenind de altfel pe parcursul romanului. „Zi excelentă pentru introspecţie", notează neutru naratorul, pentru ca mai apoi să explice: „aceste fascicule reci pe care soarele le proiectează ca o judecată nemiloasă asupra creaturilor, pătrund în mine prin ochi; sunt luminat pe dinăuntru de o rază care sărăceşte totul" 52.

Nu întâmplător, oprindu-se, în *Romanul condiţiei umane,* asupra lui Sartre, Liviu Petrescu aşază de aceea una dintre secvenţele consacrate acestuia sub titlul *Privirea,* şi urmăreşte semnificaţiile contactului vizual al fiinţei cu lumea, aşa cum se dezvăluie ele în *L'Etre et le Neant. „F*orma prin care eroul ia cunoştinţă de Celălalt ca de o transcendenţă este privirea acestuia", singura dispusă să recunoască – observă criticul – libertatea „subiectului". Atât că acestui prim pas îi urmează cel al evaluării, când privirea se va comporta cu aceeaşi „lipsă de stinghereală specifică celui care nu ar avea pe nimeni în apropiere", instituind de fapt raporturi asemănătoare cu cele dintre stăpân şi

slugă. Sesizarea Celuilalt ca „prezenţă în persoană" va sfârşi cu o completă deposedare a acestuia de atributele lui de „subiect", cel privit transformându-se astfel în „obiect", sau, dacă mai rămâne în mod accidental fiinţă, este, cel mult, una „fără apărare". În aceste condiţii, remarcă în continuare Liviu Petrescu, „în mod paradoxal, privirea Celuilalt apare. până la urmă, ca o privire opacă, moartă, ca o privire în care nimic nu se oglindeşte totuşi, ca o privire care nu vede; fiindcă – şi Sartre, din păcate, lasă să îi scape acest amănunt – privirea zeului (a stăpânului, deci) este o privire veşnic întoarsă înăuntrul său, o privire pentru care nimic din ceea ce este în afară nu există" 53.

Revenind la romanul *Greaţa,* se poate observa astfel că simbolurilor aparţinând unui registru vizual (oglinda sau fereastra, de pildă) li se

Ochiul de linx

89

2 Jean-Paul Sartre, *Greaţa,* Traducere de Marius Robescu, Prefaţă şi tabel cronologic de Romul Munteanu, Ed. Minerva, Buc, 1981, p. 22. Liviu Petrescu, *Romanul condiţiei umane,* p. 201 – 203.

asociază sensul de „cursă", de „capcană", perspectivă ce face din sinonimia „înţeleg"„văd" („Şi brusc, dintr-odată, vălul se rupe, înţeleg, văd" 54) nimic altceva decât o formă a deposedării. Mă rezum la două exemple în acest sens: e vorba de scena în care personajul descoperă, privindu-se în oglindă, o imagine străină, în care nu se mai recunoaşte de parcă ar avea în faţă o hartă lunară, şi de aceea în care Antoine Roquentin vede de la fereastră o privelişte cu detalii şterse şi mohorâte, în care nu îi e greu să ghicească (să „prevadă") alte secvenţe terne ale „timpului gol". Oglinda devine în acest fel pentru el o „capcană": „În perete se află o gaură albă, oglinda. Mă apropii şi o privesc, nu mă mai pot desprinde de ea. E imaginea chipului meu. Deseori, în zilele acestea pustii, stau şi-l privesc. Nu pricep nimic din această faţă. (…) Ochii, nasul şi gura dispar; nu mai rămâne nimic omenesc. Riduri întunecate de o parte şi de alta a umflăturii febrile a buzelor, crăpături, muşuroaie. Un puf mătăsos, alb, acoperă povârnişurile obrajilor, două fire de păr ies din nări: o hartă geologică în relief. Totuşi lumea aceasta lunară îmi e familiară. Nu pot spune că-i

recunosc amănuntele" şi, la altă pagină: „Încă puţin şi cădeam în capcana oglinzii. O evit, dar cad în capcana ferestrei: fără grabă, toropit, mă apropii de geam. Şantierul, gardul, gara veche. Gara veche, gardul, şantierul (…) Văd viitorul. E acolo, aşteaptă în stradă, puţin mai palid decât prezentul. Ce nevoie are să se realizeze? La ce-o să-i folosească? Bătrâna se îndepărtează mergând şontâc, se opreşte, îşi trage o şuviţă albă, scăpată de sub basma. Merge, era acolo, acum e aici… nu mai ştiu ce-i cu mine. Oare îi văd gesturile, oare i le prevăd? Nu mai deosebesc prezentul de viitor şi totuşi acestea durează, se îndeplinesc puţin câte puţin; bătrâna înaintează pe strada pustie; îşi cară pantofii mari, bărbăteşti. Acesta e timpul, timpul gol, vine încet spre existenţă, se lasă aşteptat şi când vine eşti scârbit pentru că îţi dai seama că era acolo de mult. Bătrâna se apropie de colţul străzii, nu mai e decât o grămăjoară de cârpe negre. Ei bine, da, de acord, asta e nou, ea nu era acolo adineauri. Dar e un nou şters, deflorat, care nu te poate surprinde niciodată. Va da colţul, dă colţul, timp de-o veşnicie" 55.

Decupajele ilustrative s-ar putea, desigur, înmulţi; ochiul, privirea, simbolurile din registrul vizual, sunt permanent convocate. În *Sartre par*

Jean-Paul Sartre, *Greaţa,* p. 163. *Ibid., p. 24 – 25* şi 42 – 43.

90

— Diana Adamek *lui-même,* Fr. Jeanson aminteşte astfel faptul că privirea e evocată de 7.000 de ori în scrierile autorului56. În sistemul filosofic, dar la fel şi în roman şi dramaturgie; în *Muştele,* de pildă, Oreste stabileşte cel dintâi contact cu cetatea prin privire, în *cu uşile închise,* Garcin îşi imaginează privirea înecatului, care, numai ea „mai iese din apă", şi în faţa căreia martorul e „numai ochi. Numai ochi, nu-i aşa?", pentru a compara apoi imaginea obţinută în scurtul interval al clipirii pleoapelor cu „un mic fulger negru, o cortină care cade şi care se ridică şi gata: a avut loc o întrerupere. Ochiul se umezeşte, lumea dispare" 57, iar în *Diavolul şi bunul Dumnezeu,* Goetz, cel care nu mai e sigur de nimic, cu atât mai puţin de propria sa identitate împărţită între bine şi rău, invocă puterea ochilor de linx: „Dă-mi ochii linxului din Beoţia pentru ca privirea mea să pătrundă sub această piele. Arată-mi ce se ascunde în aceste nări şi în aceste urechi" 58, îi cere el

Celuilalt. Or, Hilda, cea prin intermediul căreia personajul îşi adresează apelul disperat divinităţii, nu are cum să-i răspundă altfel decât întinzându-i capcana propriilor sale priviri, în care neprihănirea şi tentaţia păcatului se amestecă.

Reprezentant al uneia dintre mişcările secolului XX cele mai străine de ezitările, transformate în sărbătoare, ale unui veac apus, Jean-Paul Sartre readuce cu toate acestea în scenă un motiv tipic baroc (al privirii de linx, aţintite în inima unor adâncuri sfâşiate), în cadrul unui scenariu dominat de personalităţi nesigure, dublu condiţionate. „Sunt deci doi Goetz", remarcă astfel Heinrich, din piesa amintită, iar Goetz confirmă: „Doi, da. Unul viu, care face Binele, şi unul mort, care face Riul", confuziile sporind în momentul în care personajul va râvni să se identifice cu Hilda şi să devină în acest mod „*tu* rămânând *eu* însumi", sau atunci, când, în sfârşit, va înţelege că binele şi răul, singurătatea sau participarea la jocul colectiv nu constituie decât faţa şi reversul aceleiaşi monede. Între a stăpâni şi a se supune, distanţa e fără îndoială mare, dar drumurile lor se încâlcesc. „Nu-ţi fie teamă, n-am să mă dau bătut. Am să bag groaza în ei, pentru că nu am altă cale de a-i iubi, le voi da ordine, pentru că nu am altă cale de a mă supune, am să rămân singur cu cerul pustiu deasupra capului, pentru că nu am altă cale de a fi laolaltă cu toţi. Războiul ăsta trebuie făcut şi-l voi face" 59, sună astfel replica finală a lui Goetz. Ceea ce e ca şi când, brusc, lumea s-ar

Fr. Jeanson, *Sartre par lui-même,* Paris, Seuil, 1961, p. 6.

57 Jean-Paul Sartre, *Cu uşile închise. Diavolul şi bunul Dumnezeu,* Traducere de Mihail Sora şi Radu Boureanu, Ed. Minerva, Buc, 1981, p. 9, 1*0.5*Ibid., p.* 19*0.59Ibid, p.* 140, 168 şi 207.

răsturna. De altfel, perspectiva pe care o deschide existenţialismul e cea a libertăţii fiinţei, a unei siguranţe ce vizează deci esenţa, dar întreaga sa logică e construită pe contradicţii, binomuri şi paradoxuri. Subiect şi obiect trăiesc deopotrivă în raza unei priviri limpezi, dar reci, menite să videze totul în jurul ei, asemenea unui stăpân absolut, pentru ca, după un triumf de o clipă, să

se resoarbă şi ea într-un timp vid, unde va purta însemnele eşecului. E ceea ce intuieşte fulgerător şi Antoine Roquentin, personajul romanului *Greaţa:* „O să mă trezesc, oare, peste câteva luni, peste câţiva ani, obosit, dezamăgit, în mijlocul altor ruine? Aş vrea să văd limpede în mine, înainte de a fi prea târziu" 60.

Traseul rămâne, prin urmare, în continuare ambiguu. Vidarea şi un prea-plin de fiinţă par să se pândească dintr-o orbitoare lumină. Dumnezeu a fost alungat (gest pe care l-am mai întâlnit de fapt şi în spectacolul baroc), iar omul, în suprema sa libertate, poate alege orice. Era firesc în acest context ca, alături de „greaţă", să apară şi bucuria. În locul celebrei formule „cerul înstelat deasupra noastră şi ordinea morală în noi", existenţialismul o va aduce pe aceea în care unui cer pustiu îi va răspunde patima. Fie cea a negaţiei absolute, ca şi în cazul lui Sartre, fie aceea ce face şi din Sisif un fericit, variantă aleasă de A. Camus, scriitor pentru care „morală" e doar fiinţa ce a traversat măcar o dată imperiul anti-economiei, tărâmul „consumului". O „exaltare a umanului" este astfel aceea care susţine întregul demers din *Nunta.* Cum însă asupra acestei părţi a operei lui A. Camus m-am oprit altcândva, mă voi referi acum în primul rând la *Mitul lui Sisif,* eseurile reunite sub acest titlu comunicând, cu începere chiar de la motto-ul din Pindar, tentaţia fiinţei, întoarsă cu spatele spre „viaţa nemuritoare", de a se abandona total „domeniului posibilului" şi de a-l epuiza prin trăire.

Între a contempla şi a participa, între cruce şi spadă, omul, aşa cum îl gândeşte Camus, va alege spaţiul şi instrumentele luptei. Doar astfel, după ce a cunoscut sfâşierea opţiunii, el va învăţa că *este.* Cale de mijloc nu există, zonele intermediare fiind sinonime cu un vinovat compromis. Şi totuşi, în chiar esenţa ei cea mai adâncă, fiinţa este o confluenţă de principii contrare: „nimicul" şi „totul" îi ard deopotrivă paşii, îl înalţă şi îl strivesc. Libertatea omului vine tocmai din faptul că el ştie (pentru că simte) acest lucru. „Vine întotdeauna o vreme când trebuie să alegi între contemplare şi

Id., *Greaţa,* p. 10.

Diana Adamek acţiune", scrie astfel Camus, „adică să devii om. Asemenea sfâşieri sunt cumplite. Dar pentru o inimă mândră nu se află cale de mijloc. Există Dumnezeu sau timpul, crucea sau spada. (...) dacă aleg acţiunea, să nu credeţi că pentru mine contemplarea e un pământ necunoscut. Dar ea nu-mi poate da totul şi, lipsit de veşnicie, vreau să mă aliez cu timpul. Nu vreau să reţin nici nostalgia, nici amărăciunea, ci vreau doar să văd limpede pricina lor. V-o spun, mâine veţi fi mobilizaţi. Pentru voi şi pentru mine este o eliberare. Individul nu poate nimic şi totuşi poate totul. În această minunată disponibilitate înţelegeţi de ce îl preamăresc şi totodată îl zdrobesc" 61.

„Lecţia" sfâşierii s-ar constitui prin urmare într-un obligatoriu exerciţiu prefaţator la ceea ce A. Camus consideră a fi parcurgerea, prin trăire, a unui „manual de fericire". „Dragostea de viaţă e cu neputinţă fără disperarea în faţa vieţii", spune scriitorul în *Faţa şi reversul62,* idee care jalonează de fapt întreaga sa operă, aflându-se notată şi în *Carnete:* „Şi chiar în această tristeţe din mine, câtă sete de iubire şi ce beţie la simpla privelişte a unei coline în aerul serii". O asemenea relaţie îşi găseşte explicaţia şi în faptul că descoperirea absurdului, experienţă în care stă înscrisă deja ispita de a răspunde fericirii, are la bază sesizarea unui „divorţ" dintre stările de fapt şi o anume realitate. Absurdul este în esenţă contradicţia a doua prezenţe simultane, ceea ce duce la definiţia după care „a trăi înseamnă a face să trăiască absurdul".

Există astfel în fiecare privire aţintită asupra lumii aceeaşi dublă focalizare (în termeni simbolici alb-roşu) despre care am mai vorbit. Căci, scrie A. Camus, „nu e bine să ne oprim aici şi e greu să ne mulţumim cu un singur fel de a vedea, privându-ne de contradicţie, cea mai subtilă poate dintre toate forţele spiritului" 63. Dar şi cea mai fermă, scriitorul reluând în acest sens demonstraţia lui Aristotel cu privire la paradoxul ce face ca în momentul în care se afirmă că totul este adevărat, o astfel de teză să se şi infirme, tot aşa cum „dacă susţinem că nu e falsă decât afirmaţia opusă afirmaţiei noastre sau că numai afirmaţia noastră nu e falsă, ne vedem totuşi siliţi să admitem un număr infinit de judecăţi adevărate sau false. E doar unul dintre cercurile vicioase în care „spiritul ce se apleacă asupra lui însuşi se

pierde într-o rotire vertiginoasă". Siguranţa lui „unu" s-a destrămat deci:

Ochiul de linx

93

61 Albert Camus, *Mitul lui Sisif,* Traducere, prefaţă şi note de Irina Mavrodin, Ed. pentru Literatură Universală, Buc, 1969, p. 90.

62 Id., *Dragoste de viaţă,* în voi. *Exilul şi împărăţia. Eseuri, nuvele,* Traducere şi prefaţă de Irina Mavrodin, Ed. pentru Literatură, Buc, 1968, p. 41.

„Id., *Mitul **lui** Sisif,* p. 65.

I-a luat locul tensiunea unei bifurcării, după care, evident, lumea nu mai poate fi imaginată altfel decât ascultând de legile labirintului diversităţii şi răspunzând chemării unui „vertij" al multiplicităţii. (E de reţinut într-o paranteză, fără a stabili însă în mod artificial legături, că asemenea reprezentări au mai sedus, cu secole în urmă, spiritul uman). Astfel, deşi va purta permanent cu sine nostalgia unităţii pierdute, omul va asculta mai curând de apelul realităţii plurale, Camus specificând că simplul fapt că această năzuinţă a fiinţei spre ordinea calmă a ireductibilului există, nu-l implică însă şi pe acela că ea trebuie neapărat potolită, pentru că, dacă lucrurile s-ar petrece aşa şi a afirma împreună cu Parmenide realitatea unui Unu (indiferent de ce natură), n-am face altceva decât să „cădem în ridicula contradicţie a unui spirit care afirmă unitatea totală şi dovedeşte prin chiar această afirmaţie propria sa diferenţă şi diversitate pe care pretindea s-o rezolve" 64.

E motivul pentru care, în mod repetat, scriitorul va pleda pentru acţiune, în sensul pur şi direct de „faptă" şi va aduce înaintea registrului gândirii pe acela al trăirii. „Cele de mai sus definesc doar un fel de a gândi. E timpul acum să trăim", spune el, motivându-şi astfel interesul pentru o figură ca cea a lui Don Juan, risipitorul cu „două chipuri", unul al plăcerii şi unul al ascezei finale, sau, generalizând, pentru fiinţa ce-şi conturează identitatea din însăşi multitudinea măştilor pe care le poartă. Este vorba desigur despre actor, simbolul viu al gustului pentru prezent, dar mai ales al triumfului lui Proteu, zeu tutelar şi al barocului, univers pe care, fără a-l invoca, Camus pare să-l

descrie atunci când vorbeşte despre „dezmăţul de emoţii" şi „pretenţia scandaloasă a unui spirit care refuză să trăiască doar un singur destin şi care se lasă pradă tuturor exceselor". Explicită este însă referinţa la unul dintre precursorii curentului vitalist (mişcare cu care barocul prezintă raporturi), anume la Nietzsche, a cărui afirmaţie că „nu viaţa veşnică e importantă, ci veşnica însufleţire", poate fi considerată ca reprezentând şi una dintre devizele actorului65. Ilustrativă în sensul acestei fascinaţii a dionisiacului nietzschean este şi un pasaj din *Deşertul* (eseu aparţinător ciclului *Nunta),* unde Camus se opreşte asupra imaginii „corte-giilor strălucitoare care-i însoţesc pe preoţii dionisiaci la Eleusis", vorbind

64Ibid, p Jbid., p. 86.

19 – 21.

I

94

— Diana Adamek

apoi despre faptul că aici „omul învaţă în bucurie şi, odată ajunsă pe culmile beţiei, carnea devine conştientă, consfinţând comuniunea cu misterul sacru al cărui simbol este sângele negru" 66.

Sub semnul simbolic al identităţii eseirţă-mască pe care o exprimă actorul, cel care „ne-a arătat că nu există graniţă între *a părea* şi *a fi",* Camus va ajunge astfel să nu mai separe cojile de miez şi să se pronunţe, în mod ferm pentru o reabilitare a trupului (gest derivat din filosofia „consumului" ce impregnează paginile acestui scriitor67). Dacă nu barocul, vitalismul însă sigur îşi trimite ecourile în *Nunta,* unde autorul defineşte noţiunea de adevăr prin aceea de continuitate („numesc adevăr tot ce continuă"), observând că, din perspectiva acestei sinonimii, pictorii mai ales sunt aceia în stare „să ne potolească foamea" prin faptul că au „privilegiul de a fi romancierii trupului, lucrând în materia magnifică şi inconsistentă numită prezent", din care vor extrage nu doar un surâs sau o sfială trecătoare, ci însăşi esenţa mişcării aşa cum se traduce ea cel mai bine într-un „chip de carne şi de sânge, cu tot relieful şi cu toată căldura sa" ce a izgonit „blestemul spiritului" pentru a putea reţine doar erupţiile vii ale patimii şi bucuriei. Nu nemurirea sufletului, ci finitudinea trupului e „singurul

adevăr" pe care orice fiinţă „morală" (în sens de onestă cu ea însăşi) ar trebui să-l reînveţe, căci, dacă viaţa e o permanentă prefacere şi trecere, ce altceva ar putea să-i reprezinte mai bine esenţa decât acest „adevăr ce va putrezi şi care tocmai de aceea are o amărăciune şi o nobleţe pe care (oamenii) n-au curajul să o privească în faţă" 68.

Nu mai puţin ilustrative sunt şi câteva notaţii din *Mitul lui Sisif,* ca: „Drumul luptei mă face să întâlnesc carnea. Chiar umilită, carnea este singura mea certitudine. Nu pot trăi decât prin ea", sau: „Judecata trupului nu-i întru nimic mai prejos decât cea a spiritului şi trupul dă îndărăt în faţa propriei sale distrugeri. Căpătăm obişnuinţa de a trăi înainte de a dobândi pe aceea de a gândi", ceea ce nu e decât un alt mod de a spune că, de vreme ce „din trupul inert pe care o palmă nu mai lasă nicio urmă, sufletul a dispărut", „nicio morală şi niciun efort nu pot fi justificate *a priori* în faţa matematicilor sângeroase sub al căror semn stă condiţia noastră" 69. O idee similară transpare şi din pasajele referitoare la actor şi la facultatea sa de a

Id., *Deşertul,* în *Exilul şi împărăţia,* p. 86.

Liviu Petrescu, *Albert Camus şi sensurile activismului,* în *Scriitori români şi străini,* p. 199.

68 A. Camus, *Deşertul,* în *Exilul şi împărăţia,* p. 83, 84.

69 Id., *Mitul lui Sisif,* p. 90, p. 11 şi 90.

contrage într-o formulă unică expresiile spiritului şi forţa sângelui, Camus introducând aici şi emblematica figură a lui Hamlet (de al cărei exemplu, să ne reamintim, se serveau şi teoreticienii barocului). Intelectul şi logica trupului trecător merg astfel, din nou, mână în mână, demersul scriitorului distribuind însă accentele în special asupra celui de-al doilea termen al perechii: „Conform convenţiei teatrale, inima nu se exprimă şi nu se face înţeleasă decât prin atitudinile trupului sau prin voce, care ţine atât de suflet, cât şi de trup. (...) Dragostea vorbeşte pe un ton mai ridicat şi însăşi nemişcarea devine spectaculoasă. Trupul e rege. Nu oricine poate fi teatral şi sub acest cuvânt, pe nedrept disprețuit, se ascunde o întreagă estetică şi o întreagă morală. (...) Iată unde se contrazice actorul: e acelaşi şi totuşi

atât de diferit, concentrând într-un singur trup atâtea suflete. Dar acest individ care vrea să ajungă la toate şi să trăiască totul, zadarnica lui tentativă, încăpăţânarea lui fără rost întruchipează însăşi condiţia absurdă. În el se reuneşte totuşi ceea ce se contrazice clipă de clipă. El se situează acolo unde trupul şi spiritul se întâlnesc şi se îmbrăţişează, unde acesta din urmă, obosit de eşecuri, se întoarce către cel mai credincios aliat al său. şi binecuvântaţi fie aceia, spune Hamlet, al căror sânge şi judecată sunt atât de ciudat amestecate" 70.

Cu aceste consideraţii, Albert Camus deschide de asemenea perspectiva unui univers înscris sub acolada privirii. Căci un actor nu e de înţeles în afara unui câmp vizual („Nu-i voi putea niciodată înţelege bine pe Iago atâta vreme cât nu-l voi juca. Oricât l-am auzi, nu îl înţeleg decât în clipa în care-l văd"), situaţie specială, dar nu mai puţin emblematică în contextul în care „soarta gândirii" omului e, după autorul *Mitului lui Sisif,* „să izbucnească în imagini", din aceste elemente de bază încheindu-se apoi „mituri" în centrul cărora nu mai stă o morală divină, ci „chipul, gestul şi drama pământească" 71. O dezvoltare a ideii apare în *Nunta.* E vorba astfel, în primul rând, despre sinonimia dintre „a vedea" şi „a crede" („La Tipasa văd înseamnă cred") din prisma căreia poate fi înţeleasă şi „lecţia" fundamentală, „sădită în sânge", pe care o aduce cu sine simpla respiraţie, expresie a acordului subteran al fiinţei cu tainica inimă a lumii. Pentru că „nunta" nu este pentru A. Camus decât metafora consonanţei ritmice a trupului

Ibid. – *p. Ibid. p.*

84 – 86.85, 123.

96

— Diana Adamek

uman cu marele corp al universului, ceea ce explică de ce privirea, ce ţine şi ea de o logică a organicului, dobândeşte statutul unui limbaj intim legat de cel primar, al cadenţelor sângelui. Totul se dezvoltă astfel în temeiul unui „tipar", al unui „desen" preexistent, dar mişcător, ale cărui linii sunt schiţate în puls şi ritmurile inimii. Dar despre această realitate secretă nu avem cum să vorbim, mărturiile ei refuzând să îngheţe în plasa rece a cuvintelor sau conceptelor. Decât, poate, în cazul în care, la fel ca şi actorii, fiinţa îl confundă pe „a părea"

cu „a fi", rupe coaja ce acoperă miezul şi descoperă astfel, în vârtejul trăirii, inima lumii răsunând puternic în pulsaţiile propriului sânge: „Există un sentiment pe care actorii îl cunosc prea bine, acela pe care îl încearcă când ştiu că şi-au jucat bine rolul, adică, în înţelesul cel mai exact, când ştiu că gesturile lor au coincis cu cele ale personajului ideal pe care-l întruchipează, că au intrat, într-un anume sens, într-un desen făcut dinainte, căruia i-au dat dintr-odată viaţă, hrănindu-l cu bătăile propriului lor sânge. Asta simţeam şi eu" 72.

Registrul senzorial este aşadar singurul în care se lasă traduse mesajele cutremurătoare venite din adânc, deoarece conştiinţa, e de părere Camus, reluând comparaţia lui Bergson, face doar să fixeze, ca un aparat de proiecţie, imagini, fără a reuşi să exprime (decât într-un simulacru de mişcare) şi dinamica întregului, a complexului căruia acestea îi aparţin. „Expresia începe acolo unde sfârşeşte gândirea", spune scriitorul, ea fiind spaţiul de întâlnire a imaginii cu „vibraţia" 73. Orice cunoaştere trebuie să treacă astfel prin bucuria ochiului, dar şi prin neliniştea sa.

În proza românească, printre paginile cu asemenea accente existenţialiste se înscriu şi cele ale lui M. Blecher, scriitor care, în *Vizuina luminată,* îşi declară în mod ferm dezinteresul faţă de structurile şi procesele gândirii raţionale, „logica lucrurilor" fiind „ultimul punct de vedere" al preocupărilor sale şi aceasta pentru că (spune o altă mărturisire a naratorului, de data asta din *întâmplări în irealitatea imediată)* ceea ce ne conduce de fapt existenţa şi ne motivează din adânc este „o luciditate mai profundă şi mai esenţială decât a creierului". Am oferit însă cu alt prilej o analiză mai amplă, în cadrul căreia am insistat şi asupra rolului pe care îl joacă în cunoaştere şi comunicare limbajul de tip vizual, situat, într-o ordine a puterii de expresie, între limbajul verbal şi acela al ritmurilor organice. De asemenea, am adus exemple în sprijinul ideii că, dominată de simboluri precum

72 Id., *Nuntă la Tipasa,* în *Exilul şi împărăţia,* p. 58.

73 Id., *Mitul lui Sisif,* p. 44 – 45 şi p. 104.

luneta (obişnuită sau magică), binoclul, aparatul de proiecţie şi ecranul cinematografului, hubloul de submarin sau, în fine, fotografia, universul lui Blecher se constituie în raza unei priviri ce „irealizează" lumea. Căci nu *cineva,* ci *ceva* e cel ce contemplă aici un spectacol al absenţei: privirea din fotografie nu este astfel decât urma rece şi impersonală a ochiului care a servit ca model şi a îngheţat pe peliculă, unde a împrumutat aceeaşi clipire indiferentă a ochiului de sticlă al aparatului fotografic. La fel ca şi la Sartre, el nu mai este, deci, decât un ochi „orb", sugestie exprimată la Blecher şi de orbitele uscate şi goale, adăpost pentru „ochii de întuneric" din craniul calului (imagine cu care se încheie *Vizuina luminată)* sau de privirea sticloasă şi neînsufleţită a manechinelor din panopticum. O valoare emblematică în acest context o deţin radiografia, adică imaginea în negativ, simbol al unei realităţi cu textură „funebră", răsturnată în concavităţi, vid şi absenţă. Aceasta pe de o parte, deoarece există la Blecher şi tentaţia contrară de a recepta mesajele unor adâncuri vii, iluminate de mareele de foc ale sângelui, în rumoarea acestei calde „vizuine" care este trupul, fiinţa va regăsi imagini (deşi, e adevărat, doar fragmente) capabile să vorbească despre „conţinutul persoanei", adică despre o lume focalizată acum în prezenţă. Obiectul redevine subiect: „Când stau după-amiaza în grădină, în soare, şi închid ochii, când stau singur şi închid ochii, ori când în mijlocul unei conversaţii îmi trec mâna peste obraz şi strâng pleoapele, regăsesc întotdeauna aceeaşi întunecime nesigură, aceeaşi cavernă intimă şi cunoscută, aceeaşi vizuină călduţă şi iluminată de pete şi imagini neclare, care este interiorul trupului meu, conţinutul persoanei mele de dincoace de piele" 74. Şi totuşi, viziunea prozatorului român poate fi apropiată în continuare de aceea a lui Sartre75.

M. Blecher, *Vizuina luminată. Corp transparent, Proze, Publicistică, Arhivă... Ediţ*ie întocmită de Saşa Pană, Editura Cartea Românească, Buc, 1971, p. 15.

Pasajul citat îi serveşte criticului Radu G. Ţeposu ca exemplu menit să susţină afirmaţia că există în opera lui M. Blecher „un topos manierist" (v. În acest sens Radu G. Ţeposu, *Suferinţele tânărului Blecher,* Ed. Minerva 1996, p. 29).

Criticul Radu G. Ţeposu ilustrează această apropiere a lui Blecher de Sartre prin citarea a doua secvenţe, din debutul *întâmplărilor* şi, respectiv, *Greaţa,* ce prezintă analogii surprinzătoare, amintitul pasaj din cartea scriitorului francez (scrisă în acelaşi an cu *întâmplările,* dar tipărită cu doi ani mai târziu) părând „aproape tras la indigo" după fraza de început a romanului lui Blecher. (v. *Suferinţele tânărului Blecher,* p. 55 – 56).

98

— Diana Adamek

această ultimă experienţă nefiind decât una dintre „capcanele" pe care şi le întinde sieşi ochiul; privirea interioară a presupus închiderea pleoapelor. Celuilalt, protagonistul lumii de afară, rămân să i se adreseze astfel doar razele ei oarbe.

Aceeaşi indiferenţă şi neutralitate albă, comparabilă cu clipirea mecanică a ochiului aparatului de fotografiat, cel ce face din orice subiect un obiect, vine de asemenea să comunice, într-un alt moment semnificativ pentru reformulările în domeniul epicii aduse cu sine de secolul XX, şi mişcarea cunoscută sub numele de

„Şcoala privirii". Noul Roman francez repune astfel în centrul lumii ochiul, fără însă a-i cere să participe la evenimente, ci doar să le descrie. El este un „narator flotant" (concept introdus de Jean Ricardou), numai că mişcarea se rezumă la o succesiune de cadre „filmate" fără emoţie. E îndreptăţită de aceea observaţia lui Romul Munteanu referitoare la faptul că „romanul privirii susţinut de o scriitură albă" exprimând „întâlnirea dintre conştiinţă şi lucruri relatată printr-un discurs neutral, lipsit de încărcătură afectivă", îşi datorează începuturile lui Camus, Malraux şi Sartre, reprezentanţi al unui „alt mod de a fi al prozei76, dar la fel de adevărat e şi că din tehnica opticilor ireconciliabile, exersate de Sartre în *Camera* (una dintre nuvelele incluse în volumul de debut, unde cele trei viziuni asupra lumii, a dementului, a femeii care se zbate fără ieşire şi cea a părinţilor, se ciocnesc tragic, fără comunicare posibilă77), în Noul Roman francez nu mai rămâne decât preferinţa pentru mişcarea de aparat, adică multiplicitatea punctelor de vedere, juxtapuse într-o construcţie lipsită de conflicte. Cadrul se deschide, înmulţindu-şi liniile

şi punctele de fugă într-o lumină indiferentă însă atât la bucuria unui suflet ce se „consumă" trăind (a fost cazul lui Camus), cât şi la „greaţa" metafizică (ca la Sartre).

Într-unul dintre textele sale teoretice, *Une voiepour le roman flutur,* Alain Robbe-Grillet va face astfel procesul întregii literaturi fundamentată pe primatul psihologiei şi al „profunzimii", considerând că e vremea ca romanul să renunţe la metafizica umanistă şi antropomorfă deoarece „lumea nu este nici semnificantă şi nici absurdă. Ea *este* pur şi simplu. În orice caz, iată trăsătura ei cea mai remarcabilă. Şi dintr-odată această evidenţă ne izbeşte cu o forţă împotriva căreia nu mai putem face nimic. Dintr-odată întreaga construcţie se prăbuşeşte: deschizând ochii pe neaşteptate, simţim.

76 Romul Munteanu, *Prefaţă* la Jean-Paul Sartre, *Greaţa,* p. LVI.

77 Silvian Iosifescu, *Mobilitatea privirii,* p. 225.

din nou, şocul acestei realităţi încăpăţânate pe care ne prefacem c-am învins-o. În jurul nostru, sfidând haita noastră de adjective animiste sau domestice, lucrurile *sunt* aici. Suprafaţa este curată şi netedă, intactă, fără vreo strălucire suspectă sau vreo transparenţă". Sunt idei pe care Alain Robbe-Grillet le reia şi într-un text din 1958, *Nature, humanisme, tragedie,* denunţând din nou discursul romanesc saturat de antropomorfism şi metafore (capcană în care căzuseră şi Camus şi Sartre), precum şi demersurile ce „tragificau" lumea; viziunea se cere înlocuită, iar formulele narative schimbate, aceasta în primul rând prin renunţarea la „noţiuni perimate" ca personaj, povestire, opoziţia formă-conţinut. Naratorul nu se va supune de-acum decât disciplinei riguroase a descrierii, registrul optic, în care el va urmări „să măsoare, să situeze şi să definească" lumea, fiind aşadar acela care va indica „drumul greu al noii arte româneşti" 78.

Ivit pe fundalul schimbărilor de mentalitate ale unei societăţi de „consum", caracterizată prin tendinţa de a da o anume prioritate lucrurilor (este vorba despre procesul de reificare descris de G. Lukács), Noul Roman francez va pleda astfel pentru o scriitură vizualizantă, în care formele, figurile dobândesc statutul unor forţe

generatoare ale discursului. Expresia plastică ia locul oricărui „mesaj", formulele narative promovate de „şcoala privirii" fiind prin urmare mult îndepărtate de cele ale existenţialismului, chiar dacă anumite elemente comune există, ca de pildă, ansamblul de „situaţii plate" expus cu indiferenţă ochiului despre care depunea mărturie şi traseul lui Antoine Roquentin al lui Sartre sau cel al „străinului" lui Camus. Astfel, pentru Alain Robbe-Grillet, „omul priveşte lumea, dar lumea nu-i restituie privirea", ceea ce duce la opţiunea (manifestată de cei mai mulţi dintre romancierii aparţinători acestei „şcoli") pentru scriitura „artificială" şi „celulele narative" destinate să ducă la impresia unui gen specific de „mecanism producător", „generatorii" la care se face referire aici vizând întotdeauna lumea contemporană ca „suprafaţă" şi nu „miturile cu sensuri profunde". A lua cunoştinţă despre prezenţa lucrurilor nu înseamnă aşadar a căuta un acord fericit între om şi obiecte, ci, dimpotrivă, a recunoaşte „solidaritatea nefericită" dintre cel care priveşte şi „faţa" privită79.

Citat reprodus după Raymond Jean, *Practica literaturii,* Traducere de Mioara Izverna, Prefaţă de Radu Toma, Ed. Univers, Buc, 1982, p. 43. V. Romul Munteanu, *Noul roman francez,* Ed. Univers, Buc, 1973, p. 80 – 83.

— Diana Adamek

În temeiul acestui refuz al „complicităţii" pe care îl teoretizează (pentru a-l demonstra apoi în romane), Alain Robbe-Grillet ajunge la concluzia că „a descrie această suprafaţă nu este decât atât: a reconstitui această exteriorizare şi această independenţă". Aşa cum remarcă Romul Munteanu, „omul apare astfel doar în ipostaza de martor al existenţei reificate", în faţa lucrurilor incapabile să-i întoarcă privirea, el e numai spectatorul care a refuzat „orice pact metafizic cu lumea înconjurătoare". E ceea ce va aduce, în planul tehnicii romaneşti, la „descrierea geometrică a obiectelor şi la indicarea exactă a distanţei dintre ele şi spectator, dar nu şi la investirea lor cu anumite semnificaţii" 80. Golit de emoţii, ochiul răspunde acum aproape mecanic apelurilor lumii; împrumutându-i trăsăturile, el pare de aceea, la rândul său, mai puţin un subiect, cât mai degrabă un obiect, compus

nu din nervi ce adulmecă şi aud (ca, mai demult, în poetica impresionistă a privirii), ci din ape cristaline, dar reci, asemănătoare celor închise sub pleoapele de metal şi în retina de sticlă a aparatelor cinematografice. E de reţinut de altfel faptul că cinematografia, artă specifică secolului XX, marchează puternic concepţia despre naraţiune a reprezentanţilor „şcolii privirii" cum o demonstrează multe dintre textele lor teoretice şi, desigur, în paralel, romanele. Un exemplu care poate fi adus în acest sens e şi *în labirint* al lui Alain Robbe-Grillet, unde cadrele sunt construite cu o extremă severitate coloristică, cu excepţia câtorva nuanţe fugare şi palide (cafeniul cutiei cu scrisori, galbenul ceţos al felinarului şi albastrul deschis al ochilor femeii), cromatica rezumându-se la perechea alb-negru, întreruptă când şi când doar de o tuşă roşie (a draperiei, a petecului de postav de pe uniforma soldatului sau a liniilor de contrast din carourile feţei de masă); o pelerină neagră căreia i se va adăuga o rochie şi ea cernită indică aici prezenţa celor două personaje ce însoţesc mişcările soldatului într-un peisaj înecat în albul zăpezii şi vegheat de siluetele negre ale felinarelor, sau în spaţiul închis al unei încăperi dominată de o gravură în alb-negru. Cel ce a privit toate aceste imagini derulându-le ca pe secvenţele unei pelicule decolorate de film, nu putea fi astfel, evident, decât un ochi indiferent şi rece.

Şi totuşi, surprizele nu întârzie să apară. Neutralitatea nu este singura atitudine pe care o exprimă acest univers născut în raza privirii şi constituit din imagini ce îndeplinesc, cum am amintit, funcţia de celule narative sau altfel spus de „generatori". Deseori descrierile se însufleţesc şi tablourile încep să se mişte sub însemnul unei duble temporalităţi (a clipei îngheţate în

] Jbid, p. 80.

desen şi a prezentului naraţiunii), întreaga compoziţie abătându-se astfel de la schiţa neutră a „situaţiilor plate" expusă iniţial. Lumea a căpătat relief şi viaţă, situaţie în care va înceta să se arate doar, cu indiferenţă, unui ochi rece, provocând privirea să străbată acum şi registrul ei pasional. Pentru că, deşi ezită să aducă în scenă

personaje propriu-zise, îndreptându-şi atenţia spre universul lucrurilor, Noul Roman nu neagă nimic din gama emoţiilor fiinţei, ci numai întârzie apariţia forţei deformatoare a pasiunilor, recunoscută însă permanent în subtextul scenariului. E ceea ce va spune limpede Alain Robbe-Grillet într-unul dintre textele sale teoretice (e vorba de *Pour un nouveau roman*): „Deoarece în cărţile mele nu există personaje în sensul tradiţional al cuvântului, s-a ajuns la concluzia puţin cam grăbită că nu există oameni în general. Omul este însă prezent în fiecare pagină, în fiecare rând, în fiecare cuvânt. Chiar dacă găsim numeroase obiecte, descrise minuţios, există în primul rând o privire care le vede, gândirea care le revede, pasiunea care le deformează. Obiectele din romanele noastre nu au niciodată o prezenţă în afara percepţiilor umane, reale sau imaginare" 81.

Oprindu-se asupra acestui pasaj din *Pour un nouveau roman,* Romul Munteanu ajunge astfel să aducă în vecinătatea refuzului oricărei complicităţi a fiinţei cu lucrurile, „pasiunea" care deformează cadrele şi le recombină elementele în structuri ordonate după o logică a afectivităţii, cercetătorul insistând asupra faptului că, prin urmare, „imaginea universului reificat în *noul roman* nu este uniformă. Obiectele apar şi în stare autonomă ca semne ale realităţii înregistrate de privire, dar în numeroase cazuri sunt percepute dintr-o perspectivă pasională de domeniul evidenţei. Obiectele, culorile, numerele, numele proprii etc, constituie în *noul roman francez* pe de o parte *simboluri* sau *semne opace* ale existenţei, pe de altă parte au rolul unor factori *generatori* fundamentali ai acestui tip de scriitură, concepută ca o *machetă* oferită cititorului spre descifrare82. Observaţii asemănătoare face şi criticul francez Raymond Jean, el remarcând în primul rând „efervescenţa" pe care o comunică schimbările caleidoscopice ale reţelei de imagini din romanele lui Alain Robbe-Grillet, ca de exemplu *La Maison de rendez-vous,* unde asistăm la „o succesiune de imagini ce ni se impun mai

Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (text citat de R. Munteanu în *Noul roman francez,* p. 80). RMunteanu, *Noul roman francez,* p. 81.

8 bii.

— Diana Adamek întâi prin felul în care se nasc, compunându-se, dispărând, recompunându-se fără încetare precum combinaţiile unui caleidoscop sau, mai curând, *urcând* fără încetare spre privire precum o jerbă de bule ce s-ar ridica din fundul unei ape efervescente. Efervescenţă: iată poate, într-adevăr, cuvântul care desemnează cel mai bine acest tip de creaţie" 83.

Concluzia firească, în acest context al mărturiilor aduse în egală măsură de un ochi indiferent, „mecanic", şi unul al opţiunilor pasionale, este că ne aflăm în faţa unui univers dublu polarizat. Trecute parcă prin două filtre de culoare simultan (un cristalin roşu şi unul alb îşi reafirmă deci prezenţa simbolică şi aici), imaginile pe care le propune „şcoala privirii" se înscriu în aceeaşi dinamică de la *pro* la *contra* pe care am mai discutat-o. Noul Roman francez aduce din nou în atenţie un spaţiu al indeciziei, cu contururi ce se transformă şi linii amestecate într-o „dublă mişcare de creare şi ştergere", în care, deşi suverană, imaginea e pusă de fapt mereu la îndoială. Sunt sugestii exprimate şi într-un text teoretic al lui Alain Robbe-Grillet, anume *Pour un nouveau roman,* unde scriitorul se referă la faptul că, spre deosebire de romanul tradiţional cu premise în registrul psihologic, ce apela la descriere pentru a „reproduce" o realitate dată, operele neoromancierilor pun în evidenţă o revalorizare a acestei tehnici în sensul deplasării accentului de pe funcţia mimetică pe una creatoare. Dar, subliniază Alain Robbe-Grillet, „înverşunarea" descrierii de a vorbi despre lucruri nu trebuie înţeleasă drept tentaţia de a le „înfăţişa", ci, dimpotrivă, de a le „distruge" pentru a le recombina apoi elementele în structuri mobile, deschise. Prin urmare, descrierea „nu vizează decât să amestece contururile, să le facă de neînţeles, să le desfiinţeze cu totul, într-adevăr, deseori se întâlneşte în aceste romane moderne o descriere care porneşte de la nimic, mai întâi, ea nu dă o vedere de ansamblu, pare că se naşte dintr-un mărunt fragment lipsit de importanţă, care seamănă cel mai bine cu un punct de la care începe să inventeze contururi, planuri, o arhitectură; şi avem cu atât mai mult impresia că ea le născoceşte cu cât dintr-odată începe să le contrazică, să repete, să se reia, să se contrazică. Cu toate acestea, ceva începe să

se întrevadă şi crezi că acest ceva se va lămuri. Dar liniile desenului se înmulţesc, se împovărează şi se neagă, se deplasează într-atât, încât imaginea e pusă la îndoială pe măsură ce se formează. Câteva paragrafe şi, când descrierea se sfârşeşte, observăm că nu a lăsat în urma ei nimic în picioare:

Ochiul de linx

103

ea s-a săvârşit într-o dublă mişcare de creare şi de ştergere, pe care o întâlneşti de altfel în carte la toate nivelele şi în special în structura sa globală" 84. E în virtutea acestei legi a contrastului ce acţionează într-un spaţiu narativ bicentrat, şi o anume înrudire a gesturilor schiţate de „şcoala privirii" cu mişcările indecise care făceau însemnul spiritului baroc şi al universului său dublu modulat. Asupra acestei apropieri se pronunţă de altfel mai mulţi cercetători, fie că discuţia se poartă din unghiul barocului, fie din acela al Noului Roman. Adrian Marino, de pildă, vorbeşte despre „analogii surprinzătoare" şi aduce ca argumente picarescul, spiritul obiectivist şi efectele de surpriză cultivate atât în baroc, cât şi în Noul Roman85. De asemenea, referindu-se la romanul *La Maison de rendez-vous* al lui A. Robbe-Grillet, Romul Munteanu descifrează aici „o structură barocă, în care realitatea proteiformă este percepută printr-un spirit imaginar baroc" şi consideră că „ţinând seama de simbolurile baroce semnalate de Jean Rousset, putem afirma *că La Maison de rendez-vous* se găseşte sub zodia lui Circe şi a Păunului". Exemplele pot continua, criticul oprindu-se în acest sens şi la romanul lui Robert Pinget, *Graal-Pirat,* naraţiune ce deschide un „vast spaţiu al probabilităţilor, unde fluxul devenirii face ca totul să fie posibil", inclusiv prezenţa tutelară a unor fiinţe indecise ca păsările-tigru, fluturii-maimuţe sau caii-berze, situaţie în care se ajunge din nou la constatarea că, la fel „ca şi în literatura absurdă, grotescă sau barocă, în universul literar, imaginat de scriitorul francez sunt posibile toate mutaţiile. Oamenii, obiectele, vegetaţia, animalele etc, totul are un caracter proteiform, situându-se sub semnul oricăror metamorfoze posibile" 86. Tot astfel, D. Ţepeneag, într-un comentariu la romanul *în labirint,* vede în A. Robbe-Grillet „un arhitect modern care foloseşte detalii ornamentale baroce", cum ar fi

„nesiguranţa studiată" a discursului (obţinută prin întrebuinţarea frecventă a disjunctivului *sau* şi a adverbului prezumtiv *poate)*, multiplicările şi deformările imaginii, sau împletirea într-o structură unică a doua teme principale: cea a traversării labirintului de străzi şi aceea a camerei în care e expus tabloul şi unde se naşte povestirea, tehnică în baza

Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (citat reprodus după R. Munteanu, *Noul roman francez,* p. 139) " Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare,* p. **253.** R. Munteanu, *Noul roman francez,* p. 128 şi 208.

Raymond Jean, *Practica literaturii,* p. 59.

căreia naraţiunea va evidenţia constant contradicţii logice, prezentându-se ca „o continuă modulare între doi poli" 87.

Simptomatică e în acest sens şi compoziţia în oval a gravurii alb-negru, ale cărei personaje, ce se însufleţesc treptat pentru a deveni protagoniştii naraţiunii, par de fapt actorii unui dublu spectacol, construit pe formula „teatrului în teatru". Ochiul va reţine astfel că „poza are o formă ovală, ştearsă pe margini" sau că „de cealaltă parte, pe mijlocul panoului, imaginea, confuză din cauza penumbrei, nu mai e decât un oval cenuşiu", descrierea oprindu-se curând şi asupra altor detalii asemănătoare: „Ovalul alb, lucios, al mânerului prezintă mai multe puncte luminoase. (...) Fixându-l cu insistenţă, soldatul poate vedea mânerul de porţelan cum se mişcă, mai întâi abia perceptibil, pe urmă din ce în ce mai tare, iar marele ax al ovalului înclinându-se cu zece sau douăzeci de grade, pe rând, când într-o parte, când în alta a verticalei" 88. Protectoare întotdeauna a doua nuclee, elipsa (figură preferată şi în baroc) prezidează aşadar, în romanul lui A. Robbe-Grillet, întreaga dinamică a naraţiunii, tema rătăcirii în labirint fiind susţinută printr-o tehnică a dublării imaginii şi a multiplicării ei apoi în serii de variante menite să aducă ochiul într-un tărâm indecis, al gesturilor şovăitoare. Deşi exemplele sunt numeroase, mă opresc doar la unul: „Ceva mai încolo, imaginea principală se află dublată la o mică distanţă de alte două imagini identice, mai pale, mai vagi, de

jur-împrejurul celei dintâi. Poate şi alte imagini, şi mai neclare, se multiplică apoi pe de-a-ntregul de fiecare parte a acesteia. (...) Ochiul care a stat prea mult aţintit acolo nu mai desluşeşte niciun amănunt pe ceilalţi pereţi ai încăperii. (...) Cât priveşte hârtia tapetului, nenumăratele şi minusculele pete care-i formează desenul nu mai păstrează nici forma de torţă, nici de floare, de siluetă omenească, de pumnal, felinar sau orice. Ai spune că sunt pene care cad tăcut... şi şovăi să precizezi în ce sens se mişcă, în sus ori în jos, la fel ca particulele în suspensie dintr-o apă" 89.

Tipic baroce sunt de asemenea cadrajele cu axa de compoziţie pe diagonală pe care le evidenţiază multe dintre pasajele descriptive ale romanului lui A. Robbe-Grillet, ochiul fiind foarte adesea cel al unui „observator plasat lângă peretele din dreapta, dar undeva în partea de jos şi la celălalt capăt al odăii, care ar privi oblic, urmând îndeaproape diagonala peretelui.

Ochiul de linx

105

D. Ţepeneag, *Tehnica fascinaţiei,* Postfaţă la Alain Robbe-Grillet, *în labirint,* Traducere de D. Ţepeneag, Ed. pentru Literatură, Buc, 1968, p. 217 – 222.

88 Alain Robbe-Grillet*, în labirint,* p. 67, 76 şi 78.

89 *Ibid. p.* 74 – 75.

cum e şi normal pentru o persoană lungită pe pat, cu capul aşezat pe traversin". Şi tot în acest context trebuie amintite secvenţele, şi ele numeroase, în care privirea fascinată de căderea zăpezii urmăreşte jocul unei proteiforme alcătuiri de linii curbe „formând din nou alte spirale, volute, ondulaţii bifurcate, mişcătoare arabescuri repede împrăştiate". Există apoi tentaţia ochiului de a deforma contururile, astfel de mărturii aparţinând evident tot registrului baroc, mai ales că ele aduc la suprafaţă şi indicii despre o altă prezenţă emblematică, anume aceea a oglinzii concave sau (ca şi în cazul următor) convexe: „Dar pe suprafaţa bilei se mai oglindeşte, palid, deformat, considerabil redus, decorul sălii de cafenea" 90.

Se poate chiar vorbi în aceste condiţii despre un fel de personaj generic al romanelor lui A. Robbe-Grillet: „populaţia oglinzilor" la care

se referă criticul Jean Ricardou într-un demers ce trimite, prin motto-ul ales, şi la tiparele baroce recognoscibile în opera scriitorului francez: „Unitatea tăiată în două, iată cu siguranţă un fapt ciudat. Spiritul secolului al şaisprezecelea era legat de oglinzi" 91. Sunt observaţii ce fac substanţa, desigur, şi altor comentarii, dintre care îl amintesc pe cel al lui Raymond Jean, critic care stabileşte o altă relaţie cu subtext manierist. Căci, spune el, „arta lui Robbe-Grillet constă în primul rând în faptul de a-şi controla romanul în fiecare moment. Intră în el, iese din el (şi noi odată cu el), cum vrea şi când vrea. Poate că prin aceasta se apropie aici cel mai mult de Lewis Carroll. Cu aceeaşi uşurinţă cu care Alice se scufundă în oglinda sa, el sare în mijlocul unei coperţi de revistă, al unei fotografii sau al unei simple meditaţii, pentru a se regăsi în viaţă, în realitate, în ţesătura naraţiunii sale" 92.

Având în vedere acest permanent joc de oglinzi, generator de echivocuri şi confuzii, precum şi exploatarea unor motive (desprinse de asemenea din arsenalul baroc) ca acela al rătăcirii în labirint sau al „lumii ca vis", se poate afirma că, în anumite momente ale sale, Noul Roman nu e departe astfel nici de formulele realismului halucinatoriu sau ale fantasticului (Alberes optează pentru termenul de „fantastic concret"). Mă voi opri

9 llbid., p. 120, p. 9 şip. 135.

Jean Ricardou, *Noi probleme ale romanului,* în româneşte de Liana şi Valentin Atanasiu, Prefaţă de Irina Mavrodin, Ed. Univers, Buc, 1988, p. 168". Raymond Jean, *Practica literaturii,* p. 58 – 59.

I

106

— Diana Adamek de aceea, în continuare, asupra unui alt cadru de referinţă pentru o poetică a privirii, anume *romanul latino-american,* a cărui afirmare înseamnă şi reintrarea triumfală în scenă, în varianta fantasticului metafizic (alte sintagme denumind aceeaşi sferă fiind „realismul magic", „realismul mitic", „realul miraculos" etc), a legii pansemnificaţiei şi a „temelor privirii" care, după Tzvetan Todorov, definesc literatura fantastică.

Observaţii interesante în legătură cu acest subiect sunt aduse de eseul Monicăi Spiridon, *Introducere în metoda lui Borges,* unde

autoarea începe prin a identifica în opera borgesiană „eterna lecţie despre fibra comună a literaturii şi a lumii", pentru a sublinia apoi că „şlefuirea" acestei discordii se realizează aici printr-un „adevărat spectacol optic" ce „divulgă cititorului unghiul din care trebuie privită lumea ca să-şi trădeze sinonimia funciară cu cartea". Concluzia la care se ajunge e că există astfel în literatura lui Borges o „supratemă a privirii", dincolo de care nu e greu de descifrat o teoremă estetică. Un argument în sprijinul acestei afirmaţii ar fi putut fi şi faptul că, aşa cum însuşi declară în conferinţa *Poezia sau frumuseţea ca senzaţie fizică,* Borges consideră limbajul o creaţie estetică ale cărei rădăcini sunt de căutat în domeniul vizual, idee la care trimite şi interviul luat prozatorului de unul dintre comentatorii avizaţi ai operei sale, Alberto Coffa, unde se insistă asupra raportului stabilit de Wittgenstein între *a spune* şi *a arăta94.*

Revenind însă la eseul Monicăi Spiridon, e de reţinut astfel că exemplarelor „lecţii" narative pe care le propune epica sud-americană vin să le răspundă în cele mai dese cazuri fascinante spectacole optice. Un exemplu îl oferă *Şotronul* lui Julio Cortazar sau înscenările vizuale fictive din *Concertul... lui* Alejo Carpentier, roman al cărui moment-cheie îl constituie vizionarea spectacolului şi unde, din acest motiv, „a vedea" are o recurenţă semnificativă. Nu e întâmplător deci faptul că, într-un dialog despre „adevărul istoriei", interlocutorul lui Vivaldi va invoca proba teatrului, la fel cum în cronica „reală" compozitorul prevedea efectele unui mare spectacol de magie, gesturi ce pledează amândouă pentru recunoaşterea unor legi comune ficţiunii şi realului, pe care le descoperi însă doar

Ochiul de linx

107

3 Monica Spiridon, *Melancolia descendenţei,* Ed. Cartea Românească, 1989, p.

326

94 *Borges despre Borges. Convorbiri cu Borges la 80 de ani,* Volum îngrijit de

Willis Bamstone, Traducere de Mihaela Simion Constantinescu, Ed. Dacia, Cluj.

1990, p. 170.

„Dacă știi să privești" 95. E ceea ce sugerează și romanul lui G. García Márquez, *Un veac de singurătate,* unde ultimul Aureliano descifrează pagina finală a manuscrisului și, odată cu ea, istoria „adevărată" a neamului Buendía, „de parcă s-ar fi privit într-o oglindă de cuvinte". Spectator și actor în egală măsură (căci în adâncurile oglinzii, ochiul se descoperă și pe sine privind), personajul aparține așadar unei lumi puternic marcată de însemnele vizualității încă din primele momente ale istoriei sale, când „era atât de recentă, încât multe lucruri nici nu aveau încă nume, iar pentru a le deosebi trebuia să le arăți cu degetul". De altfel, o spune și textul lui Melchiade, ea este o „cetate a mirajelor", un fel de teatru catoptric în care totul se poate întâmpla, existând chiar (e convins Aureliano) și „posibilitatea științifică de a vedea viitorul în transparența timpului, așa cum se poate vedea în lumină ceea ce este scris pe dosul unei foi de hârtie". Că un astfel de anunț secret îl aduce în primul rând ochiul, o dovedește tristețea din privirea personajelor, ea mărturisind, o clipă mai devreme, despre „refluxul unei lumi sfârșite din care nu mai rămânea decât nostalgia" 96.

Tot un „imperiu pierdut" continuă să-și trimită reflexele și în ochii de aur ai axoloților, dintr-o povestire a lui J. Cortazar. Lipsiți de pleoape, iris și pupilă, ei se fixează hipnotic asupra lumii, pe care par să o „devore" în „masca" altei istorii. În raza privirii lor, personajul se va simți de aceea victima unui „canibalism de aur", mai mult un „el", o nălucă, decât un „eu", o ființă, senzație încercată și în fața ochiului obiectivului fotografic, sub a cărui clipire tăioasă, subiectul se lasă înghițit de obiect. Cu povestirile *Axolotul* și *Funigei,* Julio Cortazar schițează așadar contururile unui fel de paradis mortuar, un spațiu asemănător adică celui configurat în romanul lui Adolfo Bioy Casares, *Invenția lui Morel.* Căci, dacă pentru J. Cortazar, „adevăratul fixativ" al imaginii fotografice, altfel spus al clipei surprinse pe peliculă, este „nimicul", tot la fel, Bioy Casares descifrează în tiparele devenirii inscripția tainică a unui univers spectral. În decupajul cu aparențe protectoare al insulei se va trăda astfel curând „un loc vrăjit, mortal" și spectacolul fascinant al unui „vast depozit al inexistenței", desfășurat

de „discul etern al morţii”, simbolul cel mai potrivit pentru această mişcare

3 Monica Spiridon, *Melancolia descendenţei, p. 345.*

Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate,* Traducere şi cuvânt înainte de Mihnea Gheorghiu, Ed. Univers, Buc, 1971, p. 9, p. 411 şi 410.

108

— Diana Adamek fiind „eternitatea rotativă”, dar îngheţată în stereotipia aceloraşi secvenţe, a unei bobine cinematografice. Fiinţa s-a retras definitiv în spatele măştii, pentru a-şi etala doar statutul de copie neînsufleţită, de oarbă proiecţie a unui film. Prezidat în mod sugestiv de Faustina, eroină ce se prezintă prin chiar numele pe care îl poartă drept oficianta unui pact secret, întreg acest regat de umbre atinge astfel pragul cunoaşterii interzise, al cărei preţ a fost dintotdeauna „parafa de sânge”. Faţă de legenda pe care o copiază (eroul lui Bioy Casares repetă gestul lui Faust şi pactizează şi el cu un spirit malefic), sensurile însă s-au inversat; neastâmpărul clipei s-a transformat în „nerăbdare monstruoasă de a muri”. Ceea ce, de altfel, era firesc: aparatul lui Morel înseamnă un triumf monstruos al lumii oglinzilor. Mirajul, deformările, răsturnările vin aici de la sine.

Aşa se întâmplă şi în *Celălalt labirint* sau în *Visul eroilor,* unde personajele îşi amintesc viitorul (chiar şi imaginea propriei morţi) cu sentimentul că străbat „un labirint răsfrânt în oglinda celuilalt timp”, adică o lume repetată pe dos, sugestie accentuată de sărbătoarea carnavalului pe fundalul căreia se derulează acţiunea. Simultan urmă şi proiect sunt de asemenea trăirile lui Artemio Cruz, eroul lui Carlos Fuentes, care în clipele finale rememorează „ceea ce se va petrece ieri”, răsturnând planurile temporale şi amestecându-le secvenţele în vârtejul unui ameţitor spectacol de oglinzi. „Eu care am fost EL, care voi fi TU” şi „care sunt toţi trei”, declară personajul, „aud în fundul oglinzii, de după oglindă”. Dar, mai ales, spune el altundeva, „sunt acest ochi” căruia îi place să contemple „lumina străveche, crezând c-o botează cu privirea”. Este vorba astfel din nou despre fascinaţia strălucirii spectrale, căci în prezentul astrelor eroul ghiceşte de fapt „trecutul luminii unui timp străin, poate mort” 97. Actul de a numi, cu

privirea, lumea nu implică aşadar, în *Moartea lui Artemio Cruz,* simbolistica gesturilor întemeietoare, ci, dimpotrivă, evocă tiparul şi texturile absenţei.

În *Funigei,* povestirea lui J. Cortázar, perspectiva e oarecum asemănătoare; finalul ei declanşează aceleaşi mecanisme ale inversării, în virtutea cărora figurile din fotografie se vor însufleţi şi vor prelua statutul de persoană, câtă vreme privitorul se va transforma într-un martor inert, masca-prizonieră a unei camere închise şi a unui timp static. Există apoi exemplul lui Márquez, romanul său aducând un spaţiu compus din galerii de oglinzi şi populat de personaje care, asemenea gemenilor Aureliano şi José

Carlos Fuentes, *Moartea lui Artemio Cruz,* traducere de Venera Mihudana Dimulescu, Ed. pentru Literatură Universală, Buc, 1969, p. 288, 21 şi 285.

Ochiul de linx

109

Arcadio Secundo, repetă aceleaşi gesturi, mecanică subminată de tot mai accentuatele deformări şi mutaţii ale accentelor provocate de „uzura treptată a osiei" pe care se învârte istoria neamului Buendía. Reluarea stăruitoare a numelor sporeşte şi ea confuzia din inima acestui spectacol catoptric de fast şi orbire, susţinut din adânc de complicatele arabescuri ale unui „labirint de sânge". E un drum pe care protagoniştii îl vor străbate însă într-un sens opus celui cunoscut din mitul învingerii minotaurului, deoarece, dacă în varianta „clasică", rătăcirea în labirint se finalizează prin uciderea monstrului, în *Un veac de singurătate,* întregul traseu are ca scop naşterea copilului cu coadă de purcel, fiinţa hibridă, blestemată să pună capăt neamului: „Abia atunci descoperi că Amaranta Ursula nu era sora, ci mătuşa lui, şi că Francis Drake nu luase cu asalt Riohacha decât pentru ca ei să se poată căuta prin labirinturile cele mai întortocheate ale sângelui, pentru a zămisli animalul mitologic care avea să pună capăt spiţei" 98. Şi tot în acest context poate fi amintit romanul lui Juan Rulfo, *Pedro Pâramo,* al cărui spaţiu infernal (satul e aşezat pe „o gură de iad") se constituie într-o metaforă a creaţiei ce se întoarce împotriva chiar creatorului ei. „Mi-am dat frâu liber imaginaţiei. Şi aşa am început să făuresc o lume.

De asta am venit la Comala", spune personajul, pentru a observa apoi că „aici toate drumurile sunt încâlcite", rătăcirea fiind, deci, iminentă în această subterană cu ecouri, înzestrată cu forţe malefice şi stăpânită de o vrajă ucigaşă asemănătoare „miracolului ostil" al invenţiei lui Morel. „M-am simţit într-o lume îndepărtată şi m-am lăsat sorbit de ea", „şoaptele m-au ucis" 99, sună astfel mărturisirea umbrei care a devenit creatorul acestei lumi.

Oglinzi şi înşelătoare trasee labirintice marchează de asemenea universul lui J. Luis Borges, ca şi pe acela al lui Ernesto Sábato, romancier care, în *Abaddon, Exterminatorul,* pledează pentru o formulă narativă de tip metatextual, optică ce aduce în acelaşi plan scriitorul cu propriile lui dedublări, eroii. Nu insist însă asupra acestor doi scriitori despre care am vorbit mai pe larg în *Trupul neîndoielnic.* Reţin aici doar prezenţa unui alt motiv exploatat de epica sud-americană, anume cel al „lumii ca vis", cu varianta „lumea ca ficţiune". Scenariu sacru (la Borges), „ciornă neclară a

G. García Márquez, *Un veac de singurătate,* p. 435.

Juan Rulfo, *Pedro Pâramo,* traducere de Marieta Pietreanu şi Andrei Ionescu, Prefaţă de Andrei Ionescu, Ed. Univers, Buc, 1970, p. 170, 178 şi 231.

misteriosului text final" (la Sábato) sau „comentariu simbolic şi anticipat" (la J. Cortázar), visul îşi confundă astfel hotarele cu cele ale stării de veghe. E un teritoriu despre care, spune J. Cortazar, „e de-ajuns să-l întrebăm pe filosoful chinez sau pe fluture" şi aceasta pentru simplul motiv că „orice fantezie este reală pentru cine crede în ea". Tot astfel, pentru Borges, e suficient ca o carte să fie posibilă, pentru ca ea să şi existe şi să aducă cu sine întrebarea dacă nu cumva personajele sale sunt actorii reali, iar noi, cititorii, simple ficţiuni. Sunt dileme ce transpar şi în romanele lui E. Sábato, nu întâmplător, în *el,* protagonistul textului „la ficţiunea a doua", existând întotdeauna un *tu,* cu care conversez şi tac deopotrivă, fascinat, *eu,* cel care scrie: „În faţa mesei de scris se afla Sábato, cu capul sprijinit în ambele mâini, ca şi când ar fi meditat asupra unei mari nenorociri. S-a apropiat de el şi

când a ajuns în faţă a observat că ochii lui priveau în gol, nedumeriţi şi trişti.

— Sunt eu, i-a explicat. El însă a rămas nemişcat, în aceeaşi poziţie.

— Sunt tu, s-a rectificat el în mod grotesc" 100. De asemenea, în *Un veac de singurătate,* „nimeni nu mai ştia unde începe şi unde sfârşeşte realitatea", după cum în nopţile piurane, „pline de poveşti", evocate de romanul lui M. Vargas Llosa, *Casa Verde,* „nimeni nu mai ştia exact amănuntele adevărate ale Casei Verzi", astfel că „cei ce vorbesc despre ea confundă ceea ce au auzit cu propriile lor minciuni".

Or, a pune în ecuaţie „faptul trăit" şi cel „inventat", este un gest tipic baroc. Visurile care, ca şi la Márquez, închipuie arhitecturi de oglinzi, şi labirintul ce transcrie mişcarea vie a sângelui, aducând-o sub raza Ochiului Fosforescent (din scenariul lui Sábato), nu fac decât să completeze mărturia resurecţiei acestui spirit în geografia nehotărâtă, „aşezată între America şi Europa, ceea ce înseamnă de fapt nici în Europa, nici în America", a Americii Latine, „instabil, tragic şi tulbure loc al rupturilor şi sfâşierilor" 101. De altfel, un asemenea „tipar" se conturează cu limpezime şi din textele non-fictionale ale reprezentanţilor romanului hispano-american. Într-un interviu, J. Luis Borges precizează astfel că şi-a început cariera literară „ca scriitor baroc, aşa cum fac toţi tinerii din timiditate", căci „un tânăr se gândeşte: scriu asta şi asta. Apoi se gândeşte din nou: e trivial.

Ernesto Sábato, *Abaddon, Exterminatorul,* traducere şi prefaţă de Darie Novăceanu, Ed. Univers, Buc, 1986, p. 402.

Id., *Cei doi Borges,* în *Antologia criticii literare hispano-americane,* traducere de Ruxandra Maria Georgescu şi Paul Alexandru Georgescu, Selecţie, introducere şi note de Paul Alexandru Georgescu, Cuvânt înainte de German Arciniegas, Ed. Univers, Buc, 1986, p. 21, 22.

Ochiul de linx

trebuie să-l deghizez. Şi-l deghizează, devenind baroc. Este o formă de timiditate, cu adevărat. Poate o timiditate agresivă" 102.

Cel ce a descris însă întreaga mişcare prin prisma unei viziuni baroce este Alejo Carpentier, care, în *Problematica romanului*

latino-american contemporan, susţine că arta acestui continent „a fost întotdeauna barocă: de la splendida sculptură precolumbiană şi vechile codice, până la cel mai bun roman actual din America, trecând prin catedralele şi mănăstirile-coloniale", chiar şi amorul fizic devenind „baroc în vălurita obscenitate a tumultului peruan". Să recunoaştem acest stil şi „să nu ne temem, deci, de baroc", e deviza acestui scriitor care îşi va continua seria exemplificărilor cu desenele vegetale, cu înfloriturişi contrapuncte „nemaiauzite" ale ornamenticii mexicane, cu viziunea figurii umane „înlănţuită de lianele verbului" sau aceea, abstractizată, asupra „contextelor". Artă născută „din copaci, din lemn, catapetesme şi altare, din sculpturi decadente şi chiar neoclasicisme târzii", barocul latino-american a fost recreat, e de părere A. Carpentier, „din nevoia de a numi lucrurile". De aceea, e perfect justificată afirmaţia că „stilul legitim al romancierului latino-american actual este barocul" 103.

O ilustrare în acest sens o aduce, chiar cu titlul, mai cu seamă unul dintre romanele lui Alejo Carpentier, anume *Concert baroc,* în care cronica „reală" atinge pragul ficţiunii, eroii descoperind aici „un frumos subiect pentru o operă", mai precis scenariul unui „mare spectacol de magie", cu o scenografie fastuoasă, plină de trape, levitaţii şi „machinas", cu „munţi fumegând, apariţii de monştri şi cutremure, ce-ar prăbuşi templele şi ar face un efect formidabil". Tot în scopul de a produce „meraviglia", un personaj va propune aici o formulă de concert mai puţin obişnuită, în care ar trebui întrebuinţate, ca într-o simfonie fantastică, „toate instrumentele de-a valma". Sunt, evident, principiile de bază pentru o „anti-melodică" de tip baroc.

Sugestii similare oferă romanul lui Gabriel García Márquez, *Un veac de singurătate,* interpretat de criticul Ion Vartic în aceeaşi cheie manieristă. Demonstraţia porneşte de la exemplul nenumăratelor invenţii ce

Borges despre Borges, p. 126.

102

103 Alejo Carpentier, *Problematica romanului latino-american contemporan,* în voi. *Recursul la metodă,* II, traducere, prefaţă şi tabel cronologic de Dan Munteanu, Ed. Minerva, Buc, 1988, p. 212.

Invadează satul Macondo, printre care şi acel „paradis de păsări" mecanice, vis al primului Buendía, ce deconspiră o concepţie anti-naturalistă, astfel că „inspiratul întemeietor de clan poate fi introdus într-o serie semnificativă, alături de alte personaje ilustre ale manierismului european. De pildă, acea lupă de mărimea unei tobe îi dă ideea de a folosi această invenţie ca armă într-un posibil război solar; uluitoarea ingeniozitate a bătrânului Buendía ni-l aminteşte pe G.D. Della Porta (semnalat de Hocke), un maestru al *meravigliei* naturii". Înlocuind *mimesis-ul* cu *phantasia,* cu scopul de a produce efecte şi surprize, omul macondian nu diferă, ca spirit, de cel al veacului al XVII-lea sau de strămoşii săi, asianicii, Ion Vartic având aşadar toate motivele să susţină că romanul *Un veac de singurătate,* împreună cu povestirile (fragmente ale aceleiaşi materii epice), „încheagă cea mai senzaţională operă manieristă a acestui timp" 104.

Nu este vorba însă despre un caz izolat; există şi alte spaţii narative ce deconspiră acelaşi model. E suficient să ne gândim la *Raportul despre orbi* din romanul *Despre eroi şi morminte* al lui Ernesto Sábato, unde întregul scenariu al coborârii în labirintul subteran stă sub însemnul unei imagini ale cărei rădăcini sunt de căutat în baroc, anume „soarele negru". La fel de sugestiv e şi faptul că universul acestui scriitor ascultă de legile elipsei, evidenţiind tensiunea prezenţei simultane a doi poli: pe de o parte „puterea luminoasă", iar pe de alta forţele întunericului şi. magia ochiului orb. De altfel, într-un interviu, E. Sábato formulează ideea că, dintotdeauna, „literatura serioasă" a reprezentat „descrierea dualităţii tragicomice ce caracterizează fiinţa umană; acea tragicomedie ce provine din dubla sa condiţie de demon şi înger" (o ilustrare e, în *Despre eroi şi morminte,* Alejandra, prinţesa-dragon). Romanul vorbeşte astfel despre un „om scindat" şi depune permanent mărturie despre „criza" sa, situându-se „prin caracterul său hibrid, la jumătatea drumului dintre idei şi pasiuni", adică într-un orizont dublu condiţionat. În aceste împrejurări,

artistul va aduce cu sine acea „dreptate vitală" născută în straturile cele mai adânci ale interiorităţii sale, unde fluxul ideilor întâlneşte mişcarea vie a sângelui, iar raţiunea recunoaşte mesajele contradictorii ale unor teritorii obscure, ca de pildă cel al visului. Arta e aşadar, în egală măsură, triumf al spiritului, dar şi magie a trupului: „Arta nu se face cu raţionamente, pentru că nu se face numai cu capul: în artă acţionează trupul întreg, şi-n special sensibilitatea, raţiunile inimii. A

104 Ion Vartic, *García Marqnez, fabricantul de miracole,* în *Modelul şi oglinda,* Ed. Cartea Românească, Buc, 1982, p. 169 – 172.

Încerca să înţelegi o operă de artă înseamnă să-ncerci, mai mult sau mai puţin, să reduci pur şi simplu la raţionamente, ura, războiul, iubirea, visele. Visele mai ales. Arta e foarte apropiată de vise, de acele mesaje care ne parvin din adâncul inconştientului nostru: absurde, contradictorii, iraţionale" 105.

Un asemenea „amestec de idei şi de sânge" e recognoscibil chiar şi în opera lui Borges, unde E. Sábato descifrează jocul a două chipuri complementare, legitime amândouă, unul al „geometrului", creatorul unui univers abstract în care se demonstrează parcă o teoremă, şi altul „corporal", acesta din urmă fiind de fapt şi cel ce (profetizează prozatorul) va supravieţui106. Pentru că, fapt subliniat şi de un alt scriitor sud-american, J. Cortázar, temele literaturii sunt comunicate cititorului „aşa cum se transmit lucrările fundamentale: de la sânge la sânge, de la mână la mână, de la om la om" 107.

Alături de recunoaşterea, deci, a sensului sacru al trupului, consecinţă şi a înţelegerii procesului de comunicare prin prisma ideii că sufletul şi spiritul „nu există în stare pură", ci doar, în mod fatal, încarnate, o altă trăsătură definitorie a romanului modern este, după E. Sábato, intersubiectivitatea, adică „descrierea realităţii văzută din unghiul unor subiectivităţii diferite" 108. *Despre eroi şi morminte,* dar mai ales *Abaddon, Exterminatorul,* oferă suficiente exemple în acest sens. E o tehnică exploatată, de asemenea, de Mario Vargas Llosa, epica sa caracterizându-se în primul rând prin simultaneitatea planurilor narative; fiecare scenă e aici produsul a ceea ce Fernando Alegría numea „un fotomontaj cu dublă, triplă sau multiplă expunere" 109.

Canudos prezintă astfel nu o singură poveste, ci „o arborescentă de istorii", în *Mătuşa Julia şi condeierul,* personajele se amestecă, mor, învie şi trec dintr-o povestire în alta, iar în *Casa Verde,* însăşi construcţia clădirii a respectat, simbolic, mai multe planuri care i-au modificat permanent proiectul arhitectural, aşa cum se vor schimba şi se vor încurca, mai târziu, şi poveştile despre ea. „Niciodată nu-mi povesteşte la

! 05

Ernesto Sábato*, între scris şi sânge. Conversaţii cu Carlos Catania,* Traducere de Luminiţa Voina-Răuţ, Prefaţa de Andrei Ionescu, Ed. Universal Dalsi, 1995, p. 32, 41, 141 şi 152.

Id., *Cei doi Borges,* în *Antologia criticii literare hispano-americane,* p. 35 – 36.

109

Julio Cortázar, *Unele aspecte ale povestirii,* în *Antologia… p. 2*54.

E. Sábato*, între scris şi sânge,* p. 192.

Fernando Alegría, *Literatură şi revoluţie,* în *Antologia… p. 1*67.

I

114

— Diana Adamek fel", remarcă unul dintre personaje, metamorfozele fiind de altfel cu totul fireşti în acest cadru în care „totul se mişcă" şi unde, ca pe un „nebun pământ", dunele de nisip „îşi schimbă locul în fiecare noapte; vântul le recreează, le nimiceşte şi le mişcă cum are chef. Una dintre figurile de referinţă ale barocului, Proteu, stăpâneşte astfel şi aici. În *Mătuşa Julia… scri*bul îşi va schimba de aceea necontenit chipul, deghizându-se în personajele despre care scrie, iar în Răzb*oiul sfârşitului lumii* va apărea la un moment dat imaginea emblematică a unui cameleon, vieţuitoare aşezată la jumătatea drumului dintre animal şi vegetal. Ambiguitatea, echivocul şi confuziile desăvârşesc aşadar desenul baroc al acestei lumi. Canudos, această „istorie de neînţelegeri, de echivocuri", reînvie parcă spiritul altui veac, oscilaţiile sale de la „pro" la „contra" găsindu-şi o expresie intimă în indecizia ce stăpâneşte asupra întregului teritoriu hispano-american, spaţiu (în definiţia lui E. Sábato) oarecum de suspensie, situat între America şi Europa, adică „nici în Europa, dar

nici în America".

Într-un fel asemănător se prezintă *peisajul geografic şi spiritual românesc,* despre care Mircea Eliade spune că îi este caracteristică polaritatea, tradusă prin tensiunea „viaţă sedentară şi transhumantă", şi că, în ansamblu, el constituie „puntea" dintre două universuri, cel european şi cel asiatic, idee exprimată şi de Constantin Noica, în *Rostirea filosofică românească:* „Suntem în Occident sau în Orient? Niciuna, nici alta, şi una şi alta". Am menţionat aceste nume nu întâmplător. Pentru că, între cei care au adus, în acest perimetru dilematic, noi, ferme şi fecunde deschideri, se înscriu şi reprezentanţii uneia dintre cele mai vii elite culturale româneşti, anume *generaţia 30.* Desigur, în contextul analizei de faţă, sugestivă ar fi înainte de toate „lecţia spectacolului" pe care o propune aceasta, atât prin dramaturgia lui Eugen Ionescu, cât şi, de asemenea, prin efectele „teatrale" ale confesiunilor lui Emil Cioran sau „înscenările" din demersurile narative ale lui Mircea Eliade. *Uniforme de general, Incognito la Buchenwald, Adio,* povestiri cărora li se alătură romanul *Nouăsprezece trandafiri* compun astfel un spaţiu scenic în care „indicaţiile de regie insistă asupra sinonimiei dintre lectura pieselor şi existenţa cotidiană", metoda lui Eliade, ca şi aceea a lui Borges, urmărind în primul rând „şlefiiirea-discordiei" dintre real şi imaginar110. Spectacolul va aduce deci cu sine nu doar prezentul profan al faptelor, ci şi supradeterminările lor arhetipale, adică un trecut recuperat în raza aurorală a privirii. Căci, într-o lume în care „ni se fac necontenit semne".

Ochiul de linx

115

Monica Spiridon, *Melancolia descendenţei,* p. 340 – 342.

Iar acestea reprezintă „fragmente" abil „camuflate" dintr-o „revelaţie primordială", cunoaşterea înseamnă de fapt recunoaştere; ea implică, la fel ca în *Nouăsprezece trandafiri,* îndelungi exerciţii de anamneză, şi se leagă în mod firesc de puterea ochiului de a traversa, în ordine inversă, măştile timpului. La capătul acestui scenariu deja jucat, asupra căruia planează marea „taină a primei repetiţii", ochiului îi este dat să desluşească chipul ascuns al lumii, în limpezimea aproape

orbitoare a luminii dintâi. E ceea ce va comunica simbolic unul dintre manuscrisele lui Anghel D. Pândele, al cărui final evocă „apariţia luminii deasupra oceanului primordial", sau, într-un mod mai explicit, „lecţia" rezumată de Ieronim, eroul povestirii *Incognito la Buchenwald:* „Lecţia era prea simplă, de aceea mi-au trebuit două luni ca s-o înţeleg. (...) Ai vrut să ne spui un lucru pe care, în ceea ce mă priveşte, îl ştiam de mult dar nu făcusem încă legătura cu petele de igrasie de pe zid. Ai vrut să ne spui că oric*ând şi* oriu*nde pute*m fi fericiţi, adică liberi, spontani, creatori (...) aici, ca şi oriunde în altă parte, oricând, în orice împrejurare, dacă ştim cum să privim (...) aceeaşi lumină ascunsă pretutindeni, în toate lucrurile, cât ar fi ele de urâte. În orice pată de igrasie de pe un perete, în orice împroşcătură de noroi" 1 i.

Beldiman, din *Ghicitor în pietre,* care „caut (a) din ochi" configuraţii şi culori şi „citeşte" în ele destinul, Marina, din *Pe strada Măntuleasa,* ceea ce se crede sortită „să înveţe oamenii cum să vadă" ori Ieronim, din *Uniforme de general,* erou convins că „a nu-ţi fi frică de nimic înseamnă a privi tot ce se petrece în lume ca spectacol", sunt alte personaje prin intermediul cărora Mircea Eliade conferă privirii un rol esenţial în procesul de decriptare a semnelor şi atribuie teatrului (artă prin excelenţă vizuală) funcţia unui „instrument de iluminare". Ipostaza de actor care trece „dintr-o scenă în alta" şi modifică, potrivit propriei sale imaginaţii, cadrul regizoral, este astfel singura în măsură să ofere fiinţei „cheia" unui spaţiu al libertăţii absolute. În *Nouăsprezece trandafiri,* eroii vor vorbi de aceea despre „tehnici de evadare" din timp şi aboliri, prin spectacol, ale istoriei. Ideea că prin reprezentaţia dramatică fiinţa poate ieşi din infernul devenirii profane, dobândind eliberarea, e tradusă în acest roman prin scena în care trupa de actori a lui

Mircea Eliade, *Incognito la Buchenwald,* în voi. *În curte la Dionis.* Cu un cuvânt înainte al autorului, ediţie şi postfaţă de Eugen Simion, Ed. Cartea Românească, 1981, p. 483, 484.

Ieronim întrerupe, în preajma Crăciunului, repetiţiile piesei despre coborârea lui Orfeu în tărâmurile întunericului şi morţii,

pregătindu-se pentru premiera unui spectacol ce-şi propune să evoce, sub titlul sugestiv *Steaua sus răsare,* misterul Nativităţii şi venirea în lume a Mântuitorului.

„Lumea ca teatru" este, aşadar, unul dintre motivele centrale ale prozei lui Mircea Eliade, prezenţă ce antrenează oarecum de la sine şi complexul simbolic al „vieţii ca vis". „Toţi visăm. Aşa începe. Ca într-un vis", va afla Gavrilescu din *la ţigănci,* nuvelă al cărei spaţiu deconspiră o altă imagine emblematică pentru opera lui Eliade, anume drumul în labirint. Ne aflăm, evident, în faţa unor obsesii tipic baroce, chiar dacă mişcarea ce însufleţeşte naraţiunea e tributară de obicei unui model circular (teoretizat de altfel şi în studiile consacrate de acest autor mirului eternei reîntoarceri). E ilustrativ în acest sens articolul *Aspecte ale barocului,* în care, după trecerea sumară în revistă a câtorva dintre elementele definitorii ale acestui curent („pateticul şi autenticul, visceralul, carnea şi sângele", „opulenţa, risipa şi creativitatea excesivă, dar niciodată zadarnică, a vieţii") şi fixarea tiparului său temperamental, concretizat în figura lui Don Juan („prin excelenţă o creaţie şi o structură barocă"), Mircea Eliade adaugă un post-scriptum, unde atrage atenţia asupra configurării unei mişcări similare, timide, e adevărat, în cadrul temporal al anilor 1920 – 1940. E vorba şi aici despre aceeaşi „intuiţie dramatică a concretului uman" şi tentative asemănătoare de eliberare de canoane şi norme rigide, „exterioare modalităţii proprii omului, care este tensiune, devenire, conflict, catastrofă, tendinţa către reintegrarea contrariilor", context în care se impune concluzia că acest interval se prezintă „ca o reacţiune plină de patos împotriva raţionalismului secolului al XIX-lea prelungit până în timpul primului război mondial". Teza e argumentată prin enumerarea unor trăsături caracteristice ale acestui timid Baroc 1920 – 1940: tendinţa către autentic, pasiunea pentru jurnalul intim, experimentalismul", mistica personală, exotismul, alternanţele, realismul, redescoperirea absurdului, a gesturilor mari, incidenţele cu politicul de înaltă tensiune, exhibiţionismul, pseudomorfozele, teribilismul „" 2.

În acest spirit îşi concepe spectacolul şi Ieronim, din *Uniforme de general,* personaj care vrea, după modelul anti-naturii baroce, să

„reinventăm totul, de la limbaj la pariul lui Pascal, de la dragoste la etică şi gimnastică" şi propune de aceea formula unei reprezentaţii dramatice inedite, creatoare de

112

Id., *Unele aspecte ale barocului,* în *împotriva deznădejdii, Publicistica exilului* Ediţie îngrijită de Mircea Handoca, Cu o prefaţă de Monica Spiridon Ed Humanitas, Buc, 1992, p. 130 – 132.

Ochiul de linx

117

efecte, în care aceeaşi persoană ar veni să interpreteze atât rolul lui Hamlet, cât şi pe acela al fantomei tatălui, devenind astfel – explică eroul – un „eu de două ori" 13. E vorba de un fel de joc al oglinzilor, exersat şi de Gavrilescu în labirintul optic pe care îl configurează nuvela *la ţigănci* sau, în *Pe strada Mantuleasa,* de Fărâmă, în structura digresivă a povestirilor sale ramificate în nenumărate variante, copii însă infidele ale scenariului de bază. Aceeaşi fascinaţie a mecanismelor deformării dictează şi în nuvela *Un om mare,* poveste a unei fiinţe ce asistă la spectacolul monstruoasei supracreşteri a propriului său organism „anamorfotic", temă tratată şi în *Tinereţe fără de tinereţe,* unde accentul cade însă pe desenele aberante compuse de un intelect ce a traversat întreaga gamă a exceselor memoriei. Trupul şi raţiunea ascultă, deci, amândouă, de legile unui imperiu al „anti-economiei".

Astfel de „inscripţii" marchează şi demersurile teoretice ale lui Mircea Eliade. În *Nostalgia originilor,* unul dintre capitole este dedicat astfel dualismului religios, iar în *Imagini şi simboluri,* este adus în discuţie mitul perlei, care, „dincolo de simbolismul nudităţii" (derivat din faptul că pescuitorii acestor nestemate se scufundă goi în adâncurile oceanului), face aluzie „la monştrii marini care-l pândesc pe catehumen în timpul cufundării în apa botezului". De asemenea, se vorbeşte aici despre plurivalenta structurală a imaginilor pe care spiritul le vehiculează cu mult înainte de a introduce conceptele, tocmai datorită capacităţii lor de a exprima o realitate cu mişcări contradictorii. „Dacă spiritul recurge la imagine – spune M. Eliade – o face pentru că această realitate se manifestă în chip contradictoriu şi, ca atare, n-ar putea fi exprimată prin concepte" 114. De acestea din

urmă simbolurile se deosebesc prin faptul că „păstrează încă legătura cu izvoarele ascunse ale vieţii", putându-se spune că „ele exprimă spiritualul trăit". Doar trăind un simbol şi descifrându-i corect mesajul, fiinţa va avea acces la viaţa spiritului şi va putea apoi să se deschidă spre universal115. Acestor observaţii din *Mefistofel şi androginul,* studiu a cărui prefaţă insistă asupra acordului simpatetic ce trebuie să se stabilească între text şi interpretul său, înaintea

113 Id., *Uniforme de general, în curte la Dionis,* p. 430.

114 Id., *Imagini şi simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios,* Prefaţa de Georges Dumezil, Traducere de Alexandra Beldescu, Ed. Humanitas, Buc, 1994.

15 Id., *Mefistofel şi androginul,* traducere de Alexandra Cuniţă, Ed. Humanitas, 1995, p. 198 – 199.

118

— Diana Adamek

oricărui impuls de „obiectivare", li se adaugă şi consideraţiile legate de ceea ce autorul numeşte „simpatia lui Mefistofel", imagine exemplară a „consangvinităţii Binelui şi Răului".

Ceea ce înseamnă de fapt invocarea unei figuri precum aceea a lui Faust şi, implicit, a unui gest din care barocul făcuse o emblemă: semnătura cu „parafa de sânge". Despre astfel de formulări secrete vorbeşte şi un scurt articol, intitulat *Originalitate şi autenticitate,* din volumul de tinereţe, *Oceanografie:* „lumea este astfel făcută încât un simplu fragment o poate reprezenta esenţial; după cum viaţa este reprezentată esenţial într-o picătură de sânge sau una de sevă. O experienţă autentică, adică nealterată şi neliteraturizată, poate reprezenta întreaga conştiinţă umană a acelui ceas. În timp ce o carte făcută, cât de vaste i-ar fi bazele şi de universale tendinţele, nu izbuteşte să surprindă acea conştiinţă, după cum un muzeu nu surprinde viaţa, oricâte animale ar cuprinde împăiate. Toată problema stă în acea picătură de sânge" 1. Şi tot în acest volum se găseşte o prefigurare a unui motiv exploatat mai târziu în proză, „la vida es sueño", însoţită de explicaţia că afirmaţia e valabilă nu în sensul că viaţa ar fi „ireală", ci doar în măsura în care gândim existenţa ca pe „o continuă creaţie de miragii" asemănătoare unui „film" a cărui derulare

compune şi spaţiul memoriei, „acea paradoxală eternitate a personalităţii umane” l?

Dinamica ar fi, aşadar, caracteristica esenţială a lumii, cel dintâi miracol al ei. Vor veni să se întâlnească aici atât marile cicluri cosmice, cât şi cadenţele ascunse („camuflate”) ale trupurilor vii, pentru că ritmul, aşa cum îl înţelege Mircea Eliade, este o mişcare ce reface acordul originar dintre universul astral şi cel corporal, dintre melodica alcătuirilor cosmice şi aceea a structurilor organice. „Calea nu înseamnă decât redescoperirea ritmului care ne poate armoniza cu tot ceea ce e concret şi unic în afara noastră”, scrie Eliade în *Solilocvii,* căci, continuă el, „există o periodicitate a fenomenelor naturale şi ea se răsfrânge din lumea cosmică în cea geofizică, în lumea vegetală, în lumea organic-animală şi chiar în fazele unei infecţii patologice. Parcă e o ţesătură comună întregii vieţi organice în strânsă armonie cu ritmul cosmic”. De aici şi „emoţia panteistă, magică, de beatitudine şi voinţă” 118 pe care le stârneşte dansul, de exemplu.

Astfel de tipare ritmice fundamentează de asemenea şi tot ceea ce înseamnă viaţă a spiritului, pentru că, la rândul său, la fel ca şi corpul.

118

Id., *Oceanografie,* Ed. Humanitas, Buc, 1991, p. 126, 127. *Ibid. p.* 41 şi 44. Id., *Solilocvii,* Ed. Humanitas, Buc, 1991, p. 20 şi 5 1.

Ochiul de linx

119

„Conştiinţa vibrează, se convulsionează, arsă, nemângâiată, îmblânzită, încordată, umectată, în experienţe”. E momentul însă în care Mircea Eliade se va distanţa de modelul „clasic”, redefinind armonia interioară şi structurile sale de ordine nu atât prin proba echilibrului şi a simetriilor, cât mai ales prin aceea, contrară, a „exaltării până la frenezie”, adică a impulsurilor ce rup, temporar, liniştea calmă şi aduc în locul ei tensiunea. Într-o formulare ce prezintă multe puncte comune cu observaţia unuia dintre comentatorii fenomenului baroc, Eugenio d’Ors, anume aceea referitoare la necesitatea depăşirii periodice a limitelor, a sfidării ordinii, Mircea Eliade va considera drept valabilă doar armonia născută prin

exersarea prealabilă a unui soi de „anti-melodică". Astfel, în finalul secvenţei intitulate *Experienţele,* din *Itineranţi spiritual,* el scrie: „Să nu se uite că ţinta finală a experienţelor e armonia organică, echilibrul forţelor lăuntrice. Dar, e bine să precizăm, cu cât ne vom depărta mai mult de acest echilibru şi ne vom dărui mai total sentimentelor şi ideilor exaltate până la frenezie, cu atât echilibrul va fi mai puternic, mai definitiv, mai precis în unduirea lui, mai personal şi mai creator. Acele conştiinţe de elite care nu vor disciplina experienţele, vor sfârşi întotdeauna prin a câştiga o disciplină interioară, profund ancorată şi însufleţită" 119. O viaţă trebuie judecată, aşadar, nu după cantitatea de adevăruri pe care a înmagazinat-o (prin contrapunctări periodice), ci „după ritmul care o animă", adaugă Mircea Eliade în *Scrisori către un provincial,* „reală şi preţioasă" fiind doar aceea ce a traversat pătimaş un imperiu al „anti-economiei".

Exemplară este în acest sens „lecţia" Indiei, tărâm unde, în „magia ritmului veşnic" şi „năvala înspăimântătoare de sevă" a unei naturi cu „forme de vis şi de pofte", orice experienţă e în esenţă „o sete de ardere"! Cum însă m-am mai oprit altă dată asupra acestor sugestii, rezumabile prin ceea ce autorul numeşte „o singură morală: că numai bucuria, plină, maximă, plurală, justifică şi precizează binele" (idee reluată şi în *Proba labirintului),* mă limitez acum doar la a sublinia faptul că astfel de scenarii, cu nestăpâniri pătimaşe şi învolburări de febre, motivează perfect prezenţa într-un text, de data aceasta teoretic, a figurii simbolice a lui Don Juan. E vorba de *Itinerariu spiritual,* în care accentul cade pe elogiul unui „nou şi fecund diletantism

19 Id., *Itinerariu spiritual,* în voi. *Profetism românesc,* I, Ed. „Roza vânturilor", Buc, 1990, p. 39.

120

Diana Adamek acomodat necesităţilor spiritului contemporan" (altceva decât „erudiţia" paradoxală şi superficială, de salon, sau „enciclopedismul" amatorist, poligraf), explicat din perspectiva relaţiei patimă-inteligenţă, unde primul termen are rolul, desigur, nu de a-l înlocui, ci, dimpotrivă, de a-l potenţa pe cel de-al doilea: „În faţa realităţilor de proporţii, numai ura şi iubirea, patima, deci, pot fi germenii găsirii adevărurilor esenţiale" pentru că „patima aţâţă

inteligența". Şi poate niciun exemplu nu este atât de grăitor ca acela al inimii risipitoare şi plurale a lui Don Juan: „Un diletant, ca şi Don Juan, simpatizează plural. În acelaşi timp, îl preocupă şi aleargă după nenumărate forme, spirituale şi trupeşti. În fiecare întâlneşte alt farmec, altă nuanţă, altă perversitate, care îl seduc" 120.

Este, aceasta, o figură asupra căreia se apleacă şi un alt reprezentant al generaţiei 30, Constantin Noica. În *Jurnal... exis*tă astfel o definiţie a filosofiei „ca donjuanism", propusă în urma observaţiei că „poate că prima şi ultima problemă a filosofiei e curgerea, pierderea, viaţa". Alături de „calea regală a raţiunii", Noica invocă de aceea şi „căile neştiute ale inimii", recunoscând nu doar legile geometriei, ci şi acel necesar „dram de nebunie" care deschide drumului celui „aşezat în curgere". De altfel, spune el, întreaga noastră viaţă morală se înscrie sub acolada mitului „Şcolii" şi a celor două personaje simbolice pe care le implică, fiul risipitor şi fratele său, pentru că totul este fie pierdere, fie împietrire: „Toată viaţa noastră morală începe aici: între fiul risipitor şi fratele lui. Ne pierdem şi ne căim; sau ne păstrăm şi ne împietrim inima" 121. Ideea reapare în câteva dintre textele reunite sub titlul Eseu*ri de Duminică, unde* C. Noica opune psihologiei „premiantului" (avatar al fratelui) temperamentul cheltuitor al fiului risipitor. Primul, cel prea cuminte, este protagonistul unui scenariu static, lipsit nu doar de surprize, ci şi propriu-zis de creşteri, în timp ce al doilea, purtat de foamea de necunoscut, se aşază într-un spaţiu al deschiderii, în chiar inima vie a mişcării. Ceea ce se schiţează prin această parabolă e, de fapt, imaginea „celor două feţe ale vieţii însăşi" pândită permanent de pericolul erorii. Căci amândoi fraţii greşesc, cel risipitor, prin voluptatea sa necontrolată, iar cel supus, prin frică şi un soi de „vanitate meschină a reţinutului". Totul e astfel să ştii să trăieşti greşeala nu ca pe o capcană, semn al unui spaţiu condamnat la închidere şi al unui spirit în care se citesc deja semnele îmbătrânirii, ci ca pe un exerciţiu fecund, de superbă alchimie, în care „a face" indică drumul

121
***Ibid.* p. 24 – 25.**
Constantin Noica, *Jurnalfilosofic,* Ed. Humanitas, Buc, 1990.

lui „a fi". În articolul *Foloasele sufleteşti ale vacanţei,* ce prelungeşte tematica din *A fi premiant* şi *Fiul risipitor şi fratele său,* C. Noica va vorbi astfel despre timpul de risipă creatoare a vacanţelor, perioadă necesară nu doar pentru a regla ritmul devenirii (idee prin care autorul *Eseurilor de Duminică* se întâlneşte cu Mircea Eliade, cel din *Navigare necesse est),* ci în primul rând pentru că aduce noi linii menite să închege un cadru al definirii: „Numai în vacanţă afli atâta libertate şi atâta răspundere câte îţi sunt trebuincioase spre a te defini" 122.

Prefigurări ale acestui demers apar în *Mathesis sau bucuriile simple,* unde Noica vorbeşte despre o „pauză" cu virtuţi germinative, ca şi, de asemenea, despre excesele care dau, în mod paradoxal, „măsura" artei, făcând-o, prin apelul la mişcarea generală a vieţii, legitimă în sens universal: „Cultura pare a se fi născut între două bătăi de puls ale vieţii; într-o pauză. De unde nu rezultă că, în mod necesar, cultura nu mai este viaţă. Cultura e încă viaţă, şi anume ceea ce are mai generos viaţa în ea, excesul. E nepotrivit să se spună: cultură şi viaţă. Cultura creşte din excesul vieţi". În ordinea artei continuă deci să se afirme tensiunile vieţii, atât doar că aici ele se sublimează: „strigătul devine cântec şi dezechilibrul dans". Nici măcar o clipă însă, în geometriile ei cristaline, nu se va stinge febra şi pasiunile vechilor „vacanţe", JE pasiune şi febră şi aici. Emoţia îndeletnicirilor stricte suspendă provizoriu exerciţiul vital, pentru a-l relua apoi pe alt plan de existenţă, mai curat, mai uman. Iar dacă exerciţiul formelor pare a sfârşi în calm şi netulburare, să ştiţi că acestea sunt numai mască, aşa cum era mască faţa liniştită a zeului mării din antichitate, aşa cum e aparenţă suprafaţa netedă a mării agitate în adâncuri", scrie C. Noica în această carte de tinereţe, al cărei final reia şi subliniază ideea potrivit căreia „ideile" sunt deopotrivă „necesitate de adevăr, dar şi emoţie, sunt schemă şi bucurie". Altfel spus, „corpul trebuie pus şi el în slujba gândului" 123.

În ciuda schemelor circulare, expresii ale celei mai calm triumfătoare geometrii, desfăşurate în *Devenirea întru fiinţă,* C. Noica

va pactiza afectiv cu temperamentul risipitorilor, pledând pentru o cultură înţeleasă în „splendida lipsă de măsură a civilizaţiei, a gândului şi a inimii". Sau, într-o sintagmă mai directă, în neîncetata înnoire şi alternanţă a „libertăţilor ba

122

Id., *Eseuri de Duminică,* Ed. Humanitas, Buc, 1992. „J Id., *Mathesis sau bucuriile simple,* Ed. Humanitas, Buc, 1990, p. 20, 86 şi 90.

L

122

— Diana Adamek roce". Sunt sugestii ce fac substanţa volumului *Simple introduceri la bunătatea timpului nostru,* în care C. Noica redesenează figura fiului risipitor pentru a face mai plastică descrierea omului modern, această fiinţă a „libertăţilor baroce", îndrăgostită de „viaţa însăşi, ca neîncetată înnoire şi alternanţă", şi supusă, în consecinţă, unei singure devize: „Fă ce vrei!". E formula magică prin care omul secolului XXI va evada „din închisoarea stabilităţii", înscriindu-se într-un destin însemnat de „primatul biologic al posibilului asupra realului" 124. Cum am văzut, nu era alta cheia ce a deschis spaţiul multiform şi paradoxal, sedus de efectele anti-naturii, dar şi de cele mai ascunse tensiuni ale organicului, în care s-a jucat, cu secole în urmă, spectacolul baroc. Suspendarea normelor se petrecea şi atunci sub aceeaşi „splendidă vorbă: Fă ce vrei!", poruncă unică, închizând în sine misterul promisiunii multiplului şi diversităţii. Adică a libertăţii fericite de a şti să trăieşti ceea ce, în *Jurnal filosofic,* C. Noica înţelege prin „sărbătoarea de a face din orice o sărbătoare", incluzând aici chiar şi forma sa „anamorfotică", „sărbătoarea de a nu avea niciuna".

O astfel de formulă contradictorie fundamentează, de asemenea, demersul lui Emil Cioran, altă figură reprezentativă a generaţiei 30. *Revelaţiile durerii* sunt mărturiile unei fiinţe sfâşiate, atrasă deopotrivă de semnul „lespezii" ca şi de acela al „sărutului". A „cugeta prin simţuri", pândind, provocând şi înmulţind riscurile, devine sintagma de ordine în acest univers. E sugestivă în acest sens obsesia şarpelui, ce se leagă, în *Cartea amăgirilor,* de un simbolism al spiralei, în care ni se cere să descifrăm „geometria lumilor interpuse între pământ şi

paradis", cadru echivoc unde se joacă „o tragedie a îngerilor". Privirea de şarpe este ispita cea mai puternică pentru fiinţa ce vrea acum să piardă însăşi amintirea paradisului şi a ordinii lui îngheţate în care „nici flori nu înfloresc, nici poame nu rodesc" şi unde, plictisit de atâta rigoare ternă, Dumnezeu s-a lăsat biruit definitiv „de necaz şi de urât". În ochii şarpelui există promisiunea unei clipe absolute, dăruită însă doar celor care îşi vor împinge identitatea până la „marginea fiinţei", trăind astfel într-o „neliniște extatică", nu departe de vertijul absurdului. Saltul în absolut presupune, după E. Cioran, „nebunia metafizică" sau acelaşi „dezechilibru în clarobscur" care îl atrăgea, în alte forme desigur, şi pe M. Eliade. Plictiseala şi disperarea sunt aşadar cei doi poli ai acestui univers paradoxal, în care fiinţei îi este dăruit paradisul doar în măsura în care va răspunde, cu patima cea mai vie, ispitei de a-l pierde. În *Lacrimi şi sfinţi.*

Id., *Simple introduceri la bunătatea timpului nostru,* Ed. Humanitas, Buc, 1992.

Ochiul de linx

123

volum ce reaşază întreaga existenţă sub semnul rupturii, autorul vorbeşte de aceea despre un „delir al inimii" în care se cuprinde însuşi necuprinsul. În inimă, „totul este mare", atât regretul, cât şi promisiunea, motiv pentru care nu asceza cu legile contemplării reci, ci doar „beţia de lume" descoperită în apele adânci şi vii ale lacrimii, adică în „otrava", dar şi „mireasma" trăirii, îi poate reda omului paradisul pierdut. Sau, până acolo, durerea şi sfâşierea, cu mult mai bogate decât terna „sistematizare a unei insomnii" 125.

Cea mai spectaculoasă (chiar şi în sensul de „teatrală") mărturie în acest sens rămâne însă aceea din *îndreptar pătimaş.* Traseul configurat aici este unul încălcit în „desişul senzaţiilor" şi vegheat de „tăriile sufletului", perspectivă în care imaginea vechiului paradis se va modifica în mod esenţial. „Sătul de tot felul de ceruri", spiritul va ceda în faţa inimii arse de patimi şi se va întoarce spre „podoabele lumii" din „grădinile omului". Şi aceasta tocmai pentru că în ele a recunoscut „spuma" unor adâncuri înşelătoare, valurile „ce unduiesc înecul", riscul, eroarea, ruptura, adică aceea „învăpăiere de-o clipă" care „face

ca un lucru să fie". În locul „continentelor sterpe" unde îngeri şi sfinţi plictisiţi au compromis sublimul prin monotonie, au înflorit, într-o vrajă amară, trecătoarele „grădini ale sângelui". E vorba, de fapt, despre decorul generic în care se va desfăşura, între esenţă şi aparenţă, ceea ce Emil Cioran numeşte „o mitologie a senzaţiei" şi „o odisee a inimii": „Niciunul n-avem putinţe mai mari decât să plecăm în larg. Fără dor de ancorare. Rostul nestatorniciei nu-i oare a epuiza marea? Niciun val să nu supravieţuiască odiseei inimii" 126.

Sugestii asemănătoare se desprind şi din paginile volumului *Demiurgul cel rău,* chiar dacă „scenografia" e acum alta. O anti-natură în care se afirmă „dreptul la diferenţă" şi pluralitatea formelor evanescente, e replica „grădinilor sângelui", schemă în care continuă să se joace spectacolul inimii risipitoare. Cioran postulează aici „fărâmiţarea absolutului" într-o „puzderie de adevăruri deopotrivă de legitime şi de provizorii", închipuind astfel un drum cu perspective multiple şi răsturnări halucinante de planuri. Feţele se schimbă, logica mizează pe efecte şi accente de şoc, melodica frazei trădează gustul pentru sincopă şi aritmie. Textura spaţiului este, în consecinţă, mereu dublă, antrenând deopotrivă afirmaţia şi negaţia, ceea ce

Emil Cioran, *Lacrimi şi sfinţi,* Ed. Humanitas, Buc, 1991. Id., *îndreptar pătimaş,* Ed. Humanitas, Buc, 1991, p. 15.

124

Diana Adamek indică un cadraj de natură barocă. Totul se naşte şi moare în acelaşi vârtej de extaz şi luciditate, de febră şi greaţă, de ardere şi „irealitate". Între *da* şi *nu,* fiinţa străbate întregul registru al trăirilor, de la nostalgia imaginii paradisului, la ispita sinuciderii, simţindu-se în siguranţă, paradoxal, doar în inima însângerată a capcanelor pe care nu va sfârşi să le inventeze. Tangenţa contrariilor e singura sa evidenţă. Este motivul pentru care, respingând monoteismul ce „ne comprimă sensibilitatea", Emil Cioran se pronunţă adeptul unui politeism, mai potrivit „diversităţii tendinţelor şi pornirilor noastre, căci le oferă posibilitatea să se exerseze, să se manifeste, fiecare din ele fiind liberă de a tinde, potrivit naturii sale, spre zeul care-i convine pe moment" 127. Circe şi Proteu par, astfel, însoţitorii de taină ai acestui demers cu articulaţii baroce, în care

mărturia rănii interioare atrage după sine defensiva strălucirii, supracompensându-se prin teatralizare.

Aşa cum remarcă Ion Vartic, personalitatea complexă a lui E. Cioran e construită deci (ca şi aceea a eroului lui Ibsen, Peer Gynt, cu care se aseamănă) după modelul simbolic al „omului-ceapă", sedus de multiplicitatea cojilor desfăşurate. Paradoxala sa prezenţă absentă indică o psihologie de „fiu risipitor" (bolnav de „maladia ontică" numită de Noica fascinaţia „generalului propriu" sau *catholita)*. În *Pe culmile disperării,* observă astfel criticul, „nu există formă, ci numai posibilităţi de forme, niciuna însă, realizată şi efectivă, încarnând, în consecinţă, contradicţia absolută, paroxismul antinomiilor " 128. O imagine propusă în finalul *îndreptarului pătimaş* e, în acest sens, mai mult decât sugestivă: în apele cristaline ale ochiului, trează e, mai ales, învolburarea umbrei. Lumina nu este doar alcătuire, ci şi dezalcătuire de forme, aparţinând în egală măsură lui Dumnezeu şi Diavolului: „În sângele tău o drojdie de Niciodată se desfată, în sângele tău se dezalcătuieşte timpul şi-un acatist pe dos te salvează din înecul mântuirii. Şi Diavolul se furişează prin ochiul lui Dumnezeu şi tu-i urmezi umbra şi urma…

, 129

Ar fi vorba astfel, simbolic, despre aceeaşi privire împărţită egal între tonalităţi rivale pe care o descrie, în *Englezeşte fără profesor,* şi Eugen Ionescu, scriitor a cărui operă exploatează tocmai principiile contradicţiilor logice, configurând un spaţiu anamorfotic, cu dublări şi multiplicări ce fac să triumfe, ca într-un teatru catoptric, „meraviglia" absolută a absurdului.

Id., *Demiurgul cel rău,* Ed. Humanitas, Buc, 1995.

Ion Vartic, *Ibsen şi „teatrul invizibiF,* Ed. Didactică şi Pedagogică, Buc, 1995, p. 10 şi 14.

Emil Cioran, *îndreptar pătimaş,* p. 113.

Ochiul de linx

125

Într-un roman ca *însinguratul,* autorul va închipui astfel o lume cu decoruri paralele, unde feeria şi plictisul (mai degrabă, jucat" cu plăcerea actorului care se deghizează sub mască, decât trăit) se

apropie şi se desparte în aceeaşi mişcare de la „pro" la „contra" ce caracteriza şi universul baroc. „Mă contrazic, da, mă contrazic", recunoaşte personajul în toiul acestui scenariu „inventat". Deconspirări similare aduc şi paginile volumului de tinereţe, *Eu,* populate de „îngeri beţi", păpuşi cu „gura strâmbă" şi marionete „mâzgălite" în somn. „Viaţa ca vis" şi „lumea răsturnată" sunt, astfel, motivele sale centrale. Ceea ce înseamnă că în „harababura de evidenţe" a lumii, pregnantă e mai cu seamă fuga la nesfârşit a formelor, dezlănţuirea echivocului, jocul mirajelor şi optica deformantă, halucinatorie, iar fecunde doar „complicaţiile", inversările şi contrazicerea. Pentru că, spune E. Ionescu, „dacă omul nu ar avea halucinaţii, dacă nu ar inventa sensuri care să-i justifice existenţa, dacă nu şi-ar crea o atmosferă de miragii, dacă nu ar adăuga peisajului optica sa care răstoarnă, care reface, nu ar exista nimic din câte există". Pe fundalul acestor mecanisme ale dezarticulării şi reformulărilor paradoxale, e firesc ca „paravanul" să devină elementul de bază al întregului spectacol. O exclamaţie de genul „Priviţi: mecanismul sforilor care mă trag este foarte simplu, clasic prin simplitatea lui: spun *nu, nu, nu,* la tot ce mi se oferă; şi *ba da,* la tot ce mi se refuză" 130, va trăda astfel şi modelul pe care Eugen Ionescu, acest „Gorgias de Bucureşti" 131, îl readuce în scenă. Căci, simplificând lucrurile, se poate spune că formula teatrului absurd „inventează" din nou „anti-natura" barocă. E de ajuns ca ochiul roşu şi cel alb să se aşeze după o altă axă de simetrie, pentru a confunda dreapta cu stânga şi a retrăi confuzia lui „pro" şi „contra", contradicţiile şi tensiunea echivocului manierist. Adică desenul simultan de gheaţă şi sânge la care spiritul uman se întoarce periodic, pentru a găsi întipăriteîn el câteva dintre constantele ce i-au vegheat devenirea.

Desigur, exemplele s-ar fi putut înmulţi. Ele ar fi putut cuprinde şi alte nume şi titluri din harta ideatică şi temperamentală a altor mişcări. Căci, aşa cum observă Adrian Marino, voga expresionismului „turbulent, dramatic.

130 Eugen Ionescu, *Eu,* Ediţie îngrijită de Mariana Vartic. Cu un prolog la *Englezeşte fără profesor,* de Gelu Ionescu şi un epilog de Ion Vartic, Ed. Echinox, Cluj, 1990.

131 V. în acest sens consideraţiile Martei Petreu din *Jocurile manierismului logic,* Ed. Didactică şi Pedagogică, Buc, 1995.

plin de tensiuni", contribuie şi ea la „reactualizarea barocului". De asemenea, decadentismul englez „continuă *euphuysmut*\ după cum, Apollinaire, cu toate metamorfozele sale estetice, cu toate caligramele sale, este un autentic baroc". La fel, paradoxurile, calambururile, jocurile de cuvinte şi „cadavrele" suprarealiste, apoi teatrul cruzimii, estetica *grupului 63* a avangardei italiene, cu sincretismul artelor, spectacolul total şi poezia sa combinatorie, se revendică tot de la un registru baroc. Nu e mai puţin semnificativă nici poziţia unor critici de avangardă, seduşi de noţiunea de baroc, deşi, observă comentatorul, în această sferă, conceptul are încă o nuanţă exotică. E un fenomen valabil şi în spaţiul românesc, unde, trecând peste începuturile „imitaţiilor" şi traducerilor, se pot recunoaşte răspunsuri asemănătoare: Văcăreştii, de pildă, aduc cu ei o lirică „plină de *concettF,* iar Macedoński, o poezie cu tensiuni interioare şi conflictul său structural „dintre iluzie şi realitate, ascensiune şi cădere, spiritualizare şi prăbuşire în materie", pentru ca, la rândul său, în epoca aşa-zis modernă, Leonid Dimov să se afirme ca un poet „care crede şi nu crede în ritualul său poetic" 112.

Ilustrativ în sensul actualizării unui astfel de model baroc este şi romanul românesc contemporan, din a cărui sferă decupez aici, în mod intenţionat, cazul unui debut. Este vorba despre *Coaja lucrurilor sau Dansând cu Jupuita,* romanul lui Adrian Oţoiu, a cărui „fastuoasă paradă de stiluri" desfăşurată din „necesitatea de a reprezenta stereoscopic, stereofonic, multilingvistic, lumea", reabilitează cu succes infamanta formulă maioresciană a „beţiei de cuvinte". Observaţia i se datorează criticului Alex. Ştefănescu, care vorbeşte de asemenea despre o naraţiune amplu orchestrată ce îl apropie de Adrian Oţoiu de J. Joyce, valabilă, având în vedere voluptatea scrisului, fiind şi comparaţia (în literatura română) cu George Bălăiţă.

E o paralelă ce merită dezvoltată, la temeiul ei stând şi semnul simetriei inverse, principiu de construcţie, dar şi nucleu semnificant,

prezent atât în *Lumea în două zile,* cât şi în *Coaja lucrurilor.* „Nu, nu e o neconcordanţă faţă de situaţia descrisă înainte! Acum însă ne aflăm de cealaltă parte a parbrizului. Simetrie inversă…", avertizează autorul într-o notă de subsol din paginile finale ale romanului, dezvăluind astfel formula ce operase în secret de-a lungul întregii naraţiuni. Căci, la fel ca în romanul lui Bălăiţă, în care contrariile se ating în intimitatea unui miez ascuns, cele două axe temporale transformându-se în clipa de triumf în reversul lor („în miezul

1 Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare,* I, p. 252 – 254.

frigului stă începutul căldurii"), în naraţiunea lui Adrian Oţoiu, guvernantă e o anume relaţie de intimitate organică ce acţionează în chiar temeiul opoziţiilor. Perechii solstiţiu de iarnă – solstiţiu de vară îi ia locul aici binomul zori – apus, caracterizat prin aceleaşi atribute răsturnate ca în *Lumea în două zile.* „E sfârşitul!", e cel dintâi gând al lui Ştefan Gliga, eroul lui A. Oţoiu, în dimineaţa zilei pe care o va recompune naraţiunea, pentru ca, în pragul înserării, acelaşi personaj să aibă revelaţia unui timp auroral. O lume care se deschide sub semnul lui *omega* (marcă şi a ceasului pe care îl poartă eroul) şi se încheie ca traseu iniţiatic, în deschidere deci, are rădăcini identice cu aceea adusă în scenă de Bălăiţă, ale cărei repere erau dezgheţul din sânul iernii şi ploaia de gheaţă a solstiţiului de vară.

Sub acelaşi semn al simetriei inverse stă de altfel şi titlul romanului: *Coaja lucrurilor sau Dansând cu Jupuita* (Cea-fară-coajă), precum şi scenele-cheie ale naraţiunii, într-una dintre acestea autorul topind într-o relaţie de comuniune noţiuni şi realităţi distincte: „Jupuit de haine şi de trup, el nu ştie că există *body* şi *body,* desuuri şi dedesubturi, ţesături şi ţesuturi. Cei doi îşi văd fiecare de treaba lui. Ea de hainele fără trup, el de trupul fără haine". Emblematică este de asemenea consemnarea unor mişcări în contrasens, prezente în substanţa unei simple denumiri ca *jraxinus excelsior* („îmi place numele ăsta, are două mişcări opuse, ca o simfonie neterminată: *jraxinus,* aripi frânte, o coborâre elegiacă, totul e pierdut, zădărnicie… şi, secundo tempo, exce*lsior, negu*rile s-au risipit, curaj, sus, fruntea

sus!”), mişcări pe care le vom regăsi contopite şi în descrierea scării lui Escher şi a celor două şiruri de omuleţi care urcă şi coboară o spirală aberantă al cărei vârf trimite înapoi la punctul de pornire (imagine reprodusă de însăşi compoziţia romanului, cu finalul său care „începe” din nou scara timpului). Sus *şi jos sunt* noţiuni care se ating deci în acest „melc fără sfârşit” ce întinde aceleaşi capcane ochiului sortit să patineze la nesfârşit pe „poleiala iluziei”. Este vorba despre ceea ce Adrian Oţoiu numeşte „coaja lucrurilor”, care nu este doar o fascinantă, dar simplă carcasă de carton asemenea castelului şi a figurinelor de mucava ce au impresionat cândva retina personajului, ci o infinită desfăşurare de faţete, al căror joc combinatoriu dă naştere unui miez proteic. Inima lucrurilor e astfel simultan zgură şi polen, urmă şi prefigurare, mai puţin sâmbure, cât un ecran traversat de imagini fugare. E virtualitatea pură, seducţia promisiunii: „Faţetele licăresc mereu şi tot ce poţi spune despre miez e că el este veşnic străbătut de mesajele fulgurante şi enigmatice

128

— Diana Adamek pe care şi le trimit una alteia suprafeţele. Adâncul insondabil al cristalului e un simplu ecran populat cu oglindirile etern schimbătoare ale faţetelor cu imagini-fantomă (pe care fizica le numeşte imagini virtuale) aruncate dintr-o parte în alta, cu scânteieri şi refracţii trecătoare, ce nu lasă nicio urmă în carnea aceea dură şi nepieritoare. Nepieritoare, da, căci, chiar dacă sfărâmi cristalul cu ciocanul, fiecare sfărâmătură, asemenea unei holograme, va reproduce întocmai cristalul-mamă şi îşi va apăra cu aceeaşi îndârjire miezul”.

Sensul în viziunea prozatorului Adrian Oţoiu, s-ar naşte astfel din chiar spectacolul *cojilor,* iar adevărurile s-ar cristaliza doar lăsând să triumfe o întreagă „mecanică a iluziei”. Este motivul pentru care eroul romanului va străbate hăţişurile înşelătoare ale memoriei, aceasta reprezentând cea mai subtilă forţă a iluziei. Desăvârşită, tocmai pentru că e cel mai adesea perversă, asemenea unei „boli mortale fără de care nu putem trăi” ori unui „neoplasm colcăitor ce s-a oploşit în trapul verde al Vieţii”. Mai mult, memoria e chiar infernul („un mic infern la purtător”), labirintul perfect în ale cărui oglinzi s-au

întipărit însemnele morţii; o imagine o oferă spaţiul cimitirului Malinovski din capitolul *Prin locuri ruderale* („în astfel de locuri – avertizează prozatorul – apar tot felul de combinaţii aberante") în care se întreţes mai multe planuri temporale ce îşi trimit simultan ecourile în pâlnia neagră a unui cavou, o pâlnie acustică asemenea unui timpan cu „relieful plesnit precum o tobă a diavolilor". Un dezmăţ de voci, „o înregistrare pe şase piste" îşi amestecă aici cadenţele, căci ruina „e un imens pavilion auricular, cornetul plin de ecouri al unui ghioc ce colectează sunetele cele mai slabe, le amplifică, iar apoi le azvârle răsunătoare deasupra aleilor" (imagine comparabilă cu aceea conturată în romanul lui Juan Rulfo, *Pedro Păramo).* E, cu alte cuvinte, însăşi memoria, nu întâmplător, în acest spaţiu labirintic făcându-şi apariţia Gil, cel ce joacă rolul călăuzei, mereu derutantă însă, şi care va pomeni la un moment dat de o iubită grecoaică, dintr-o altă existenţă, al cărei nume e *Anna M. Nesis.*

Devine evidentă din acest moment articularea întregii reţele de motive a romanului lui Adrian Oţoiu pe binomul amintire-uitare. „Păi, tocmai asta e, nu vreau să-mi amintesc!", spune într-un loc Ştefan Gliga, personaj înconjurat însă de „agenţi" ai amintirii, unul dintre aceştia fiind Vera („ai un talent de a-mi forţa memoria! ai darul să mă faci să-mi amintesc lucruri caraghioase sau bizare pe care le credeam sau le voiam uitate") şi, desigur, Gil, cel care, în claviatura memoriei, apasă tocmai tasta pe care eroul o vrea înţepenită. De asemenea, la un alt nivel, cel al relaţiei coajă-miez.

prezenţa binomului e sugerată de ceea ce Adrian Oţoiu numeşte o „lumină amnezică", suverana absolută a incintei secrete: „De fapt, doar lumina are acces acolo. Însă, ajungând în punctul de emergenţă, după ce a traversat acest mediu refringent şi pur, lumina nu mai aduce cu sine nimic, nicio informaţie, nicio amintire despre ceea ce se află acolo, în inaccesibila incintă. Dimpotrivă, în loc să vină încărcată cu zgura sau polenul miezului, lumina emerge purificată, inocentă şi amnezică, aidoma unui prunc nou-născut".

Este vorba, din nou, despre un exemplu de simetrie inversă, faţa

şi reversul fiind în romanul lui Adrian Oţoiu de fapt unul şi acelaşi text, citit însă în oglindă (semnalez în treacăt recurenţa acestui motiv). Până să înţeleagă că „totul se repetă aidoma, doar că de-a-ndărătelea", eroul primeşte în acest sens semnale lansate de urmele chiar propriilor săi paşi: „Aici, în mijlocul unui păienjeniş de urme de câini întipărite în lutul galben, Ştefan îşi descoperă mirat propriile urme. RETRO, descifrează el literele imprimate de-a-ndoaselea în mulajul de lut al tălpilor sale. De-am avea o oglindă, am vedea totul pe faţă. OTTER, vidra, nu? parcă aşa-i ziceai. Ai greşit, rânjeşte vidra de lut, ai încurcat o literă, ei şi?" Mecanismele inversării, implicit „mecanica iluziei" sporesc spre final, moment în care personajul îşi trăieşte exerciţiul de „retroviziune" (declanşat nu întâmplător în oglinda retrovizoare a automobilului), va reface traseul lui Nestor, adică acul de păr (bucla) morţii, va alege Varianta, un drum de ocolire ce coboară asemenea unui topogan într-un tărâm cu ape negre şi otrăvite, şi va ajunge la SMRT, şantier minier patronat cândva de un ceh, explică Cârnu, figură întruchipând aici vameşul, pentru că, în cehă, *smrî* înseamnă moarte. Ca în mulajul pantofilor Otter, în textul acestei zile a lui Ştefan Gliga pare a se fi încurcat din nou o literă, căci protagonistă în această „emisiune de retroviziune" a morţii lui Nestor e acum propria sa conştiinţă torturată de remuşcare.

O aceeaşi subtilitate de tip baroc vădeşte autorul şi atunci când adună un întreg ansamblu de imagini sub arcada simbolului *cojii,* garderobul cu avatarurile vestimentare ale eroului, castelul de carton, scara lui Escher cu spirala sa aberantă, etimologiile din arcanale minore, cu bulbul pentru vecie îngropat, etichetele de băuturi, chipul încrustat de Vera în pasta cleioasă a vopselelor şi mai apoi cel de fard realizat de Ştefan, numele fructelor aşezate, desen peste desen, pe pielea fetei, exoticele lor epiderme desfoliate sub lama unei memorii dezlănţuite, ca şi întregul spectacol lexical, nefiind toate acestea decât măşti, alte „coji" ale lumii. O replică la romanul *Miezul*

130

— Diana Adamek *lucrurilor* al lui Graham Greene? Cu siguranţă, trimiterea făcând-o însuşi autorul, într-o naraţiune ce proclamă astfel

o sărbătoare a măştilor şi superpoziţia „decorului", metamorfozele, evanescenţa şi proteismul baroc133.

Cum seria exemplificărilor rămâne oricum deschisă, ca şi spiritul pe care îl traduce, îmi opresc căutările aici. Nu înainte însă de a le fixa printr-un scurt rezumat. Au fost cuprinse, astfel în aceste pagini consideraţii asupra a ceea ce se numeşte astăzi o poetică a privirii din perspectiva curentului baroc. Observaţiile s-au referit atât la trăsăturile acestei mişcări delimitabile temporal, cât şi la mecanismele care aduc, periodic, în arena imaginarului motive, situaţii şi stări de spirit proprii curentului amintit. Barocul nu a fost interpretat doar ca fenomenul unei epoci, ci mai curând drept o constantă a literaturii, a artei în general. Am urmărit, aşadar, traseele sale într-o hartă temporală mai vastă, ale cărei repere, în secolul actual, au fost adesea tocmai acelea care vorbesc despre noi dezvoltări sau mutaţii semnificative de accent în poetica privirii. În final, am propus o schiţă a profilului temperamental al generaţiei 30 româneşti, din unghiul aceleiaşi idei, a resurecţiei spiritului baroc, un rol de seamă în acest context jucându-l „mitologia senzaţiei" pe care o întruchipează şi un personaj generic ca fiul nsipitor.

Au fost de fapt, toate acestea, nuanţe ale aceleiaşi priviri. Ochiul de linx continuă să taie rece lumina, pentru ca, o clipă mai târziu, să se învolbureze de nerăbdare şi febră. Însemnele sale sunt astfel, simbolic, argintul şi purpura. Aceleaşi, adică, pe care le-au purtat dintotdeauna suveranii absoluţi.

133 Adrian Oţoiu, *Coaja lucrurilor sau Dansând cu Jupuita,* Ed. Cartea Românească, Buc, 1996.

III

ELEMENTE PENTRU O MITOLOGIE A SENZAŢIEI".

FIUL CEL RĂU

Ochiul de linx

133

Textele grupate în acest capitol reprezintă cronici publicate în paginile revistei „Tribuna", majoritatea în perioada 1990 – 1992. Le-am reluat cu intenţia de a dezvolta, prin noi ilustrări, câteva din observaţiile anterioare. Ele vor reface, astfel, trasee ale generaţiei 30,

conturând imaginea unui imperiu „anti-economic", cadru în care se impune nu rareori figura simbolică a fiului risipitor. De la impulsul contrazicerii, la „simpatia lui Mefistofel", de la alte ispitiri ale şarpelui, la recunoaşterea demiurgului cel rău, scenariul jucat aici oferă elemente pentru o „mitologie a senzaţiei", readucând în atenţie lecţie (barocă) a „flăcării".

ÎN GRĂDINĂ, CU ALICE. Apariţia, sub îngrijirea Marianei Vartic, a volumului lui Eugen Ionescu, *Eu1,* marchează, la fel ca şi *Revelaţiile durerii* a lui Emil Cioran, o premieră editorială. Propunându-şi să refacă un traseu spiritual, cartea reuneşte pagini din opera literară, scrisă în limba română, a autorului, aducând astfel o imagine sintetică (prima de acest gen) a activităţii sale din perioada 1927 – 1943. Volumul cuprinde de asemenea un *Prolog* la *Englezește fără profesor,* datorat lui Gelu Ionescu, precum şi o *Schiță de portret al autorului ca saltimbanc,* urmată de un subtil comentariu, intitulat *Eugen Ionescu şi critica teatrului analitic,* ambele purtând semnătura lui Ion Vartic.

O primă secţiune a cărţi este dedicată liricii lui Eugen Ionescu, *Elegiifle) ... dezv*ăluind deja, în ciuda tonului indecis, umbrit pe alocuri de ecouri din Arghezi, Barbu sau Macedoński, un univers perfect articulat, dominat de câteva motive-cheie. S-ar detaşa dintre acestea, în primul rând, cel al păpuşii, figurând în două ipostaze. Una e cea a „madonei de ceară" şi coincide cu imaginea îngerului în care, sub un cer ca „o plasă", nimeni nu mai crede, cu atât mai mult cu cât „îngerii dorm în şanţ / beţi ca nişte doro

Eugen Ionescu, *Eu,* Ediţie îngrijită de Mariana Vartic. Cu un epilog la *Englezește fără profesor* de Gelu Ionescu şi un epilog de Ion Vartic, Ed. Echinox, Cluj, 1990.

134

— Diana Adamek banţi". Cea de-a doua e păpuşa arlechin, „cu ochiul bleg şi plângăreţ", cu „gura „strâmbă", biată paiaţă decolorată, caraghioasă chiar şi în moarte, semn al unei lumi „pe dos", în care totul funcţionează invers: „S-a sfărâmat / păpuşa care mişca mâna dreaptă, / când trăgeai sfoara stângă, / şi piciorul stâng / când trăgeai sfoara dreaptă. / Acum nu mai mişcă nimic. / Şi nimeni nu poate face nimic. / Nimeni, nimic. / Gata. / Ea are ochiul bleg şi plângăreţ, / gura strâmbă,

/ şi din cot, şi din cap, şi din gât: / tărâţe, tărâţe, tărâţe. / (…) / Nu este pentru nimeni un păcat. / Păpuşa era o păpuşă caraghioasă / şi julită la nas" (Ele*gie pentru păpuşa cu tărâţe). Deco*rul în care Eugen Ionescu îşi plasează aceste „personaje", măşti de fapt ale morţii, este evident unul din „vată şi carton", „mâzgălit" în somn (Ţară *de carton şi vată), gata* oricând să se prăbuşească sau să se destrame. Imaginea revine şi în paginile de proză scurtă şi fragmentele de roman (ce constituie materia celei de-a doua secţiuni a cărţii), templul dărâmat (din Leag*ănul romaniţelor) fiin*d doar unul dintre elementele ce prefigurează viziunea unui univers în echilibru precar, în suspensie, şi scenariul cataclismului cosmic închipuit în însemnările reunite sub titlul Late*ral: „Nu* am niciun fel de siguranţă aici. În fiecare clipă, aştept să se cutremure pământul şi să se rupă în două; să se ciocnească planetele. Cine îmi poate garanta că azi sau mâine, sau peste un ceas nu va surveni un cataclism? De unde ştiu că echilibrul acesta, miraculos, incredibil echilibru, nu este uzat, nu e obosit, nu mai poate ţine? Sau poate că lucrurile nu au să cadă. N-au să se prăvălească. Poate că se vor destrăma numai, ca o ceaţă; ca apariţiile visului". Regăsim acelaşi „decor de carton vopsit grosolan", sfidând orice logică şi orice principiu de coerenţă, grăbit deci să cadă, şi în Fant*omele, iar* în Jurn*al, asum*ându-şi condiţia de „paiaţă" într-o lume răsturnată, autorul ne invită dincolo de paravan, iniţiindu-ne în „mecanismul sforilor": „Priviţi: mecanismul sforilor care mă trag este foarte simplu, clasic prin simplitatealui: spun nu, *nu, nu, la t*ot ce mi se oferă; şi ba d*a, la t*ot ce mi se refuză".

Imaginea de ansamblu e prin urmare cea a unui univers în dezarticulare, în care suveran e spiritul contradicţiei. Singura creatoare de sens este de altfel privirea care „răstoarnă" peisajul, modificându-i continuu contururile, lăsându-l să „fugă" la nesfârşit, într-un incitant joc al mirajelor: „O! dacă omul nu ar avea halucinaţii; dacă nu ar inventa sensuri, care să-i modifice existenţa! Dacă nu şi-ar crea o atmosferă de miragii! Dacă nu ar adăuga peisajului optica lui care răstoarnă, care reface, nu ar exista nimic din câte există" *(Lateral).* Tot ceea ce e lipsit de „complicaţii" e trist şi steril, notează Eugen Ionescu într-o pagină de jurnal, iar Geniul Bun, întot

deauna anost. A fi „cuminte" nu înseamnă de aceea a te domina, ci, dimpotrivă, a evada, a accepta aventura şi riscul, risipirea şi „nebunia" de a paria. Căci „trebuie să pariem contrariul evidenţei ca să creăm evidenţe noi", să dărâmăm pentru a construi, să greşim pentru a cunoaşte. Este motivul pentru care superioritatea omului, crede Eugen Ionescu, constă în „posibilitatea de a fi nebun", în disponibilitatea de a refuza confortabilele spaţii plane, lipsite de vibraţii, complicând până la absurd „harababura" de evidenţe: „De ce să nu-mi complic viaţa? Ce am altceva de făcut în acest lung răstimp? (...) Dar îmi complic viaţa ca s-o intensific şi ca s-o îmbogăţesc. Chietudinea plană seamănă prea mult cu moartea. Dacă un om care îşi creează complicaţii e un om tragic, un om fără complicaţii e un personagiu trist şi steril. Am oroare de înţelepţi şi am oroare de moralişti! înţelepţii sunt mediocri. Înţelepţii nu sunt oameni care rezistă, ci oameni care nu sunt incitaţi: sunt oameni fără ecou, fără vibraţii. Superioritatea omului stă în gratuitate, zice Gide; în posibilitatea de a fi nebun, traduc eu. Destinul tragic şi sublim al omului rezidă în nebunia lui".

În acest context, declaraţia „iubesc numai înfrânţii, urăsc victorioşii" era, desigur, previzibilă. Unui asemenea „victorios" îi sunt dedicate, în mod ilustrativ, paginile purtând ca titlu *Viaţa grotescă şi tragică a lui Victor Hugo.* Dincolo de cele câteva inevitabile accente ironice, tonul e înverşunat, încordat. Ceea ce nu i se iartă romanticului francez e nu atât gălăgia eternelor sale amoruri (în versiunea lui Eugen Ionescu, înflăcăratul V. Hugo nefiind în realitate decât un soi de caricatură a îndrăgostitului, situaţiile şi scenele descrise dezvăluindu-şi din plin ridicolul), cât faptul că „a poetizat şi a vorbit cu zgomot despre tăcere, cu elocvenţă despre moarte, cu imagini plastice despre neant". Verbal, primar şi instinctiv, „talentul" lui Victor Hugo este „de proastă calitate", iar opera sa, expresia unui „negoţ cu sentimentele". Superficial, vanitos, laş, ipocrit, sedus de propria sa imagine, el „a pierdut definitiv ocazia de a fi poet". Volumele pe care le-a lăsat şi cei 83 de ani pe care i-a trăit nu dovedesc decât un singur lucru: ceea ce E. Ionescu va numi „lăbărţarea" lui Hugo.

Ultima secţiune a volumului este consacrată anti-piesei *Englezeşte fără profesor,* text în care, remarcă Gelu Ionescu, „tragedia creşte din comedia golurilor”. Scris în 1943, el prefaţează „în absolut întreaga istorie a teatrului absurdului” şi reprezintă, concluzionează Ion Vartic, „marea şansă a teatrului românesc, care îşi adjudecă, astfel, o prioritate reală”.

136

Diana Adamek în ansamblu, volumul *Eu* schiţează astfel reperele unui univers acceptând o singură logică: cea a metamorfozelor absurde, a înscenării non-sensului, exemplificator în această ordine de idei fiind şi textul intitulat *Fantomele:* „Mă rostogoleam de râs, că eram atât de străin de mişcările mele. Mele, mele, mele, spuneam, şi vedeam o îmbulzeală de miei. Cuvinte, însemnaţi ceea ce vreţi!”. Nu însă hohot sub care lumile se rostogolesc răsturnându-se şi amestecându-se într-o indescriptibilă „harababură”, e râsul pe care îl visează Eugen Ionescu. Sub masca de arlechin, el îşi poartă nostalgia unui univers armonic, imaginat ca o blinda grădină, strălucitoare şi senină, în care am reînvăţa să râdem fără să rănim: „O, printre câini blânzi, printre oameni asemenea câinilor blânzi, cu Alice, să fim departe; să nu ne mai vadă nimeni. Noi şi câinii, câinii blânzi şi Alexandru. Unde să găsim grădina aceasta, cu un singur cer, pentru noi? Să nu se schimbe nimic decât culorile florilor, din clarităţi în alte clarităţi. Să râdem fără săgeţi, unei lumi fără *săgeţi” (Fragment dintr-un roman).* Ceea ce ar putea să însemne că în „îngerii beţi” ai lui Eugen Ionescu mai trăieşte însă, inocent, păpuşa.

DECORURI PARALELE. A crede că „toată viaţa noastră se scurge sfâşiată” şi a admite, simultan, că „nimic nu e grav pentru că totul trece”, înseamnă evident a trăi nehotărât la confluenţa a doua scenarii. E cazul personajului lui Eugene Ionesco, din romanul *însinguratul2,* prizonierul şi stăpânul absolut al propriei sale plictiseli, demiurgul şi marioneta unei lumi „prea apăsătoare” şi, în acelaşi timp, „prea fantomatică”. Că „o asemenea stare nu poate fi exprimată”, în ea amestecându-se până la confuzie reacţii contradictorii, este cu totul firesc mai ales în condiţiile în care, distingând între o singurătate cosmică şi una socială, protagonistul îşi dezvăluie statutul ambiguu, de

creator împăcat şi spectator neliniştit al unui joc „inventat". De altfel, în ceea ce numeşte „neplăcerea de a fi", el trăieşte şi o anumită fascinaţie a plictiselii, menită să neutralizeze tensiunea momentelor critice şi spaima de vid. Adevărată e doar singurătatea personajului, starea de plictiseală de care face caz, teoretizând-o, fiind mai degrabă jucată. „Dacă scrii despre plictiseală, atunci nu te plictiseşti", recunoaşte la un moment dat eroul, nu întâmplător în chiar punctul culminant al lamentaţiilor sale. „A fost insuportabil", „a fost ucigător", „mă sufocam", „şi în somn visam că mă plictisesc", comentează el, or, tocmai insistenţa de a convinge

1 Id.*, însinguratul,* traducere de Rodica Chiriacescu, Ed. Albatros, Buc, 1990.

Ochiul de linx

137

Indică plăcerea jocului, a înscenării. Semnificativ în acest sens e şi faptul că pentru protagonistul romanului *însinguratul* lumea nu este altceva decât un nesfârşit spectacol, „dramă şi comedie în acelaşi timp", în care nu există valori absolute şi deasupra căruia pluteşte doar spiritul parodiei: „Un spectator pe scenă în mijlocul actorilor. Orice este pasionant, amuzant, curios, dramatic, neaşteptat, misterios: să urmăreşti cu privirea un câine care se îndreaptă grăbit cu cine ştie ce scop. Indivizi care aleargă grăbiţi spre cine ştie ce **ţel.** Să-i priveşti pe oamenii care privesc. Totul este un spectacol imaginat de… de cine? De Dumnezeu, s-o mărturisim (…) Dramă şi comedie în acelaşi timp. Spun prostii, e vorba de altceva. Spectacolul dat de oameni, jocul lor, nu e decât un surogat al marelui teatru".

Nu este însă singurul exemplu în care cuvintele par grăbite să alunece; acest „e vorba de altceva" revenind, sub forme variate, de-a lungul întregului roman. „Mă contrazic, da, mă contrazic", recunoaşte de altfel personajul, avertisment oarecum inutil, căci „încâlceala gândurilor", rezultând din starea, mărturisită şi ea, de „discrepanţă între ceea ce gândeşti şi ceea ce simţi", şi-a pus deja pecetea asupra acestui traseu. „Greaţa mărginirii" e astfel, în egală măsură, „greaţă a infinitului", iar cea a vidului o cheamă simetric pe cea a prea-plinului: „Ciudat cum totul este în acelaşi timp atât de prezent şi atât de absent,

atât de dur, de dens şi atât de fragil. (…) Simţeam greaţa vidului. Apoi greaţa prea-plinului. (…) Cum putea acest nimic să apese atât de greu? Şi cum putea această povară să fie în acelaşi timp atât de uşoară? Atât de materială şi atât de imaterială". În acest context, concluzia că orice decor poate fi oricând substituit, deasupra „lumii de carton" deschizându-se neaşteptat „cerul înstelat" al unui univers paralel, se impune oarecum de la sine. Nu e nevoie decât să priveşti, pentru ca totul să devină feerie, iar plictiseala să se transforme în uimire: „Să priveşti cu atenţie lumea în jur, cu multă atenţie. S-o eliberezi de realitatea ei, să lupţi pentru a regăsi în fiecare moment uimirea originară". Exersând acest joc al privirii, însinguratul lui Eugene Ionesco e gata de aceea să creadă că însăşi curgerea timpului ar traduce un fel de geneză perpetuă, existenţa fiinţei în lume nefiind astfel decât o reînvăţare a alfabetului originar: „Priveam un obiect care se afla în faţa mea. (…) Tuturor aş fi putut să le răspund că acesta era un dulap. Şi totuşi cuvintele mînţeau. (…) Eram scufundat într-o lume nouă cu care nu ştiam ce să fac. Un întreg sistem se substituise altuia. Mă aflam într-un alt proces de geneză. Ca şi cum aş fi

participat la un alt proces de creaţiune. Trebuia să reînvăţ sensurile şi funcţiile lucrurilor".

Primul pas constă în a-ţi însuşi „metoda" (ceea ce, evident, e egal cu a recunoaşte o structură de ordine) menită *zădea* strălucire micului infern cotidian. E ceea ce s-ar putea numi lecţia privirii atente: „Aveam o metodă prin care mă sustrăgeam tristeţii sau plictiselii, dar nu-mi reuşea întotdeauna. Metoda consta în aceea că priveam cu cea mai mare atenţie obiectele, persoanele din jurul meu. Mă fixam asupra lor. Priveam cu multă, multă atenţie lumea şi brusc mi se părea că o văd pentru prima oară". Pentru a afla însă ce e „dincolo", spune personajul, „ochii nu ajung", marile înţelesuri cerându-se trăite şi impunând, deci, o a doua lecţie, cea a iubirii: „Am înţeles că asta ar fi putut să mă ajute, să înlocuiască explicaţia. Să fii îndrăgostit nebuneşte". *Însinguratul* lui Eugene Ionesco dezvăluie aşadar, în ciuda

scenariului cenuşiu, derulat monoton, un orizont solar. Chiar dacă „ne aflăm cu siguranţă într-o închisoare", deasupra ei ghicim întotdeauna o lumină strălucitoare şi un cer înstelat: „Ce legendă orientală, arabă cred, ne spune că dincolo de acest înveliş, există o lumină strălucitoare pe care o observăm prin mici găuri care sunt stelele?" Imaginea revine obsedant, personajul având revelaţia unui „halou luminos" cu mult timp înainte de a descifra semnul final, cel al pomului înflorit miraculos din „vibraţiile luminoase" ale unui „soare arzător". De altfel, credinţa sa secretă e că în sufletul oricărui însingurat se ascund ruinele unui Templu de aur. El vorbeşte de asemenea despre o „frumuseţe a prafului", sub sutele de chipuri cenuşii ale spectacolului „surogat" al străzii, revelându-se „cu siguranţă soarele pe care îl purtăm în noi fără să ştim", o „lume însorită", „lumina unui paradis interior".

Nu este vorba astfel nici de „neutralitate morală", nici de una estetică în romanul lui Eugene Ionesco. Chiar dacă (sau tocmai pentru că) personajul le afişează cu ostentaţie. Scenariul închipuit aici este unul marcat de tensiunea prezenţei simultane a contrariilor. Între miracol şi „invenţie", prinde din nou contur „lumea pe dos" şi anti-natura manieristă.

SACRU ŞI PROFAN. Urmărind să pună în lumină categoriile specifice ale comportamentului religios de tip arhaic şi tradiţional, precum şi, în contrast, notele caracteristice, particularităţile experienţei areligioase a

omului modern, studiul lui Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul3,* realizează o exemplară radiografie a doua universuri spirituale, reflectând cele două modalităţi de a fi, cele două situaţii existenţiale asumate de către fiinţa umană de-a lungul istoriei. Primul dintre aceste universuri coincide cu lumea „deschisă" şi cosmosul „viu" impregnat de sacralitate, în inima căruia omul primitiv „se face pe sine în măsura în care re-face la nesfârşit schemele modelatoare ale unui scenariu mitic. Cel de-al doilea, rezultat al unui proces de desacralizare, refuză transparenţele sau ceea ce autorul numeşte „orice chemare la transcendenţă", cu toate că, în structura sa profundă, sunt

recognoscibile fragmente dintr-o „revelaţie primordială", mitologii camuflate şi ritualuri degradate. Cu alte cuvinte, deşi se constituie ca o negaţie a universului sacru, lumea profană poartă inconştient cu sine întreaga moştenire a trecutului, nostalgia paradisului şi a marilor mistere. A descifra şi ilustra opoziţia sacru-profan presupune în consecinţă o incursiune în orizontul societăţilor arhaice, a căror tendinţă naturală e aceea de a trăi în sacru sau în intimitatea obiectelor consacrate, înţelese ca semne ale „puterii" şi perenităţii, adică, în ultimă instanţă, ale realităţii saturate de fiinţă. O variantă a opoziţiei sacru-profan ar pune astfel în evidenţă relaţia conflictuală a alţi doi termeni, real şi ireal: „Opoziţia sacru-profan se traduce adesea printr-o opoziţie între real şi ireal sau pseudoreal. Să fim înţeleşi, nu trebuie să ne aşteptăm să găsim în limbile arhaice această terminologie a filosofilor, real-ireal etc, dar lucrul există. Este deci firesc ca omul religios să dorească profund să fiinţeze, să participe la realitate, să se satureze de putere".

Echivalând cu o revelare a realităţii absolute, manifestarea sacrului e omologabilă, cu alte cuvinte, unei „fondări a lumii". Omul primitiv nu este însă liber să „aleagă", experienţa sa constând în a căuta şi descoperi (sau, în unele cazuri, a provoca) semnele secrete ce fac posibilă orientarea în spaţiu şi fixarea centrului tărâmului sacru. Organizarea şi mai apoi consacrarea teritoriului, prin luarea sa rituală în stăpânire, sunt înţelese ca repetiţii ale operei exemplare a zeilor, cosmogonia. Simbolismul centrului explică o întreagă serie de construcţii şi „cosmicizări" ale spaţiului neomogen, căci în mentalitatea omului premodern, centrul reprezintă locul în care

3 Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul,* traducere din limba franceză de Rodica Chira, Ed. Humanitas, Buc, 1992.

— Diana Adamek se realizează o ruptură de nivel, adică punctul prin care se va produce iru-perea sacrului în lume. Existenţa omului religios primeşte aşadar înţelesul unei nesfârşite reeditări a creaţiei primordiale. Imitator al actului divin, „primitivul" nu cosmicizează doar haosul, ci sanctifică lumea, deschizând-o spre valorile transcendenţei, experienţă în care Mircea Eliade descifrează o

profundă sete ontologică: „Omul religios este însetat de fiinţă. Teroarea în faţa Haosului care înconjoară lumea sa locuită corespunde terorii sale în faţa neantului. Spaţiul necunoscut ce se întinde dincolo de lumea sa, spaţiul necosmicizat, pentru că este necunoscut, simplă întindere amorfa în care nicio structură nu s-a degajat încă, spaţiul acesta profan reprezintă pentru omul religios nefiinţa absolută. Dacă, printr-o întâmplare nefericită, se rătăceşte în el, omul religios se simte golit de substanţa sa ontică, se dizolvă parcă în Haos şi sfârşeşte prin a se stinge".

Asemenea spaţiului, timpul e şi el resimţit de sensibilitatea „primitivă" ca discontinuu şi neomogen, intervalele sacre fiind contrapunctate de durate profane, neutre, în care se cuprind actele lipsite de semnificaţie religioasă. Trecerea dintr-o secvenţă în alta se realizează prin intermediul riturilor, ceea ce înseamnă că între cele două ipostaze ale timpului există totuşi soluţii de continuitate. Esenţială însă e experienţa perioadelor sacre, a sărbătorilor religioase, prin care se realizează o reintegrare în timpul mitic, primordial. Reactualizând un eveniment sacru, sărbătoarea fixează periodic un prezent „ontologic", cel creat şi sanctificat de zei. Timpul liturgic e un timp auroral, egal cu sine însuşi, paradoxal însă, reversibil şi recuperabil, urmând la infinit o traiectorie circulară. Omologabil, din acest motiv, cu Eternitatea, timpul sacru nu constituie propriu-zis o durată, el nu este curgere şi nici devenire, ci esenţa însăşi a întregii fiinţări, un fel de clipă unică, dilatată, surprinsă într-o perpetuă „ţâşnire" originară: „Pentru omul religios durata temporală profană este susceptibilă de a fi oprită periodic de inserţia, prin intermediul riturilor, a unui timp sacru, neistoric (în sensul că nu aparţine prezentului istoric). Aşa cum o biserică constituie o ruptură de nivel în spaţiul profan al unui oraş modern, serviciul religios care se desfăşoară în incinta ei marchează o ruptură în durata temporală profană (...). Timpul sacru, reactualizat periodic în religiile precreştine (arhaice, mai ales) este un Timp mitic, un Timp primordial, identificabil cu trecutul istoric, un timp originar, în sensul că a ţâşnit dintr-odată, că nu era precedat de niciun alt Timp, pentru că niciun Timp nu putea exista înaintea apariţiei realităţii povestite de mit".

Această dimensiune sacră a timpului devine evidentă mai cu seamă în sărbătorile consacrate Anului Nou, prilej cu care omul arhaic participă ritualic la „sfârşitul lumii" şi recrearea ei, reintegrându-se în timpul fabulos al creaţiei. Anul Nou nu „comemorează", în societăţile premoderne, un eveniment mitic, ci îl reactualizează, îi conferă prezenţă. Nu există prin urmare motive, observă Mircea Eliade, de a interpreta această periodică întoarcere a timpului sacru al originii drept o respingere a lumii reale sau o evaziune în vis şi imaginar. Dimpotrivă, reeditarea timpului cosmogonic vine să exprime una dintre caracteristicile esenţiale ale omului societăţilor primitive şi arhaice, anume setea de fiinţă, „obsesia sa ontologică". Căci, „în esenţă, a dori să te reintegrezi în Timpul originii înseamnă a dori să regăseşti prezenţa zeilor şi Lumea puternică şi pură, aşa cum era ea *în Mo tempore.* Este o sete de sacru şi în acelaşi timp o nostalgie a Fiinţei. (…) Prin tot comportamentul său, omul religios declară că nu crede decât în Fiinţă, că participarea la Fiinţă îi este garantată de revelaţia primordială, al cărei păzitor este".

Încărcată de sacralitate, lumea omului religios este aşadar un Cosmos, ale cărui structuri îşi păstrează mereu transparenţa. Ritmurile sale exprimă ordine, permanenţă, armonie, coerenţă, fecunditate. Imaginat ca un organism real, viu şi sacru, el descoperă în fiecare moment al său transcendenţa. Cerul, pământul, apele, luna, soarele comunică astfel semnificaţii în care se lasă citite „modalităţile fiinţei şi ale sacrului", căci în Cosmosul omului religios, ontofania şi hierofania se reunesc. De exemplu, în simbolismul acvatic, Mircea Eliade descifrează totalitatea universală a virtualităţilor, sugestiile naşterii, morţii şi re-naşterii, imersiunea având înţelesul unei căderi în preformal, iar emersiunea pe cel al repetiţiei gestului cosmogonic al manifestării formale. De asemenea, simbolismul lunar, implicând întotdeauna ideea de ciclu, de dualism, polaritate, dar şi de reconciliere a contrariilor, descoperă de fapt o întreagă „metafizică, în sensul unui sistem coerent de adevăruri privitoare la modul de a fi

specific viețuitoarelor, tuturor elementelor care, în Cosmos, participă la Viaţă, adică la devenire, la creştere şi descreştere, la moarte şi înviere". Însumând aceste observaţii, se ajunge la concluzia că într-un univers transparent, existenţa omului religios este în mod esenţial „deschisă", adică receptivă la o serie nesfârşită de experienţe „cosmice". Cu totul alta va fi în schimb existenţa

I

142

— Diana Adamek omului modern, al cărui timp stăpânitor e doar o durată precară şi evanescentă.

Nonreligia echivalează astfel cu o nouă „cădere" a omului. Cu toate acestea, în lumea profană persistă amintirea., confuză, a unei originare deschideri spre universal, spre transistoric. Este motivul pentru care, în finalul acestui studiu fundamental care este *Sacrul şi profanul,* Mircea Eliade formulează ideea că într-un anumite sens, la omul modern, areligios, mitologia s-a „ocultat" în adâncurile inconştientului, ceea ce înseamnă că „posibilităţile de reintegrare a unei experienţe religioase a vieţii zac foarte adânc într-o asemenea fiinţă". Cu alte cuvinte, lumea profană e oricând susceptibilă de a redeveni sacră.

„ÎNCEPUT DE IMORTALITATE". Cu volumul intitulat *Eseuri4,* Editura Ştiinţifică pune la dispoziţia cititorilor români două dintre cunoscutele studii ale lui Mircea Eliade; e vorba de *Mitul eternei reîntoarceri* şi *Mituri, vise şi mistere.* Datorăm această „restituire" în primul rând traducătorilor Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, sifb semnătura acestuia din urmă figurând şi un preambul ce cuprinde, alături de însemnările îngrijitorului ediţiei, două scurte scrisori ale lui Mircea Eliade.

Deşi, după propria mărturisire a autorului, *Mitul eternei reîntoarceri* s-ar fi putut subintitula *Introducere la o Filosofie a Istoriei,* problema istoriei este abordată doar în măsura în care o asemenea incursiune serveşte scopului declarat al eseului, anume de a evidenţia liniile de forţă în câmpul speculativ al societăţilor arhaice. O primă trăsătură se impune în acest sens, orientând şi polarizând întregul demers. Este vorba de ceea ce Mircea Eliade numeşte „revolta

împotriva timpului concret, istoric, nostalgia unei reîntoarceri periodice la un timp mitic al originilor, la Marele Timp", în care se traduce refuzul societăţilor arhaice de a acorda un sens evenimentelor fără un model transistoric, adică istoriei lipsite de „reguli" arhetipale şi încercarea de a realiza, prin această respingere a timpului profan, o valorizare metafizică a existenţei umane. Evident, subliniază Mircea Eliade, concepţiile metafizice ale lumii arhaice au fost doar rareori formulate într-un limbaj teoretic, dar simbolul, mitul şi ritualul îşi răspund întotdeauna într-un ansamblu complex şi coerent, imagine a realităţii ultime a lucrurilor, într-un „sistem care poate fi considerat ca alcătuind o

Id., *Eseuri (Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise şi mistere).* Traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Editura Ştiinţifică, Buc, 1991.

Ochiul de linx

143

metafizică". În esenţă, pentru omul arhaic, fiecare act *este* doar în măsura în care *a mai fost,* iar viaţa sa reprezintă o neîntreruptă repetare a unor gesturi inaugurate de alţii. Marele mister al existenţei îl reprezintă de aceea „taina primei repetiţii", idee fundamentală de altfel şi în proza lui Mircea Eliade (spre exemplu, *Uniforme de general, Podul, Adio).* În orizontul spiritualităţii arhaice, valoarea actului uman este direct dependentă de calitatea sa de a reproduce un act primordial, de a repeta un model mitic. Nici chiar intuiţia nu este o simplă operaţie fiziologică, „ea reînnoieşte o comuniune", iar căsătoria sau orgia colectivă dezvăluie prototipuri mitice. Singura *realitate* e cea în care formele închid în ele un sens originar şi în care lucrurile respiră transcendenţa: „Această repetare conştientă a gesturilor paradigmatice determinate dezvăluie o ontologie originară. Produsul naturii, obiectul fasonat prin îndemânarea omului, nu-şi găsesc realitatea, identitatea decât în măsura în care participă la o realitate transcendentă. Gestul nu capătă sens, realitate decât în măsura exclusivă în care reia o acţiune primordială".

În încercarea de a dezvălui cât mai clar mecanismul gândirii tradiţionale şi structura acestor ontologii arhaice, Mircea Eliade îşi

grupează materialele exemplificatoare în principal pe trei direcţii. Prima urmăreşte să demonstreze că pentru omul arhaic „realitatea este funcţie de imitare a unui arhetip celest", cea de-a doua conturează ideea că „realitatea este conferită de participarea la simbolismul Centrului", oraşele, templele, casele devenind *reale* prin asimilarea lor cu „Centrul lumii", iar ultima subliniază observaţia că „ritualurile şi gesturile profane semnificative nu-şi dobândesc sensul care li se acordă decât pentru că repetă deliberat anumite acte îndeplinite *ab origine* de zei, eroi sau strămoşi". Din însumarea acestor exemple, Mircea Eliade ajunge la concluzia că, prin efectul ritualului, conferindu-i-se o forţă care îl face să devină *real,* orice spaţiu se transformă în „cosmos". În acest context, pentru mentalitatea arhaică, „realitatea se manifestă ca forţă, eficacitate şi durată", iar „realul este prin excelenţă sacrul. Căci sacrul este într-o manieră absolută, acţionează eficace, creează şi face să dureze lucrurile. Nenumărate gesturi de consacrare a spaţiilor, a obiectelor, a oamenilor etc., ne dezvăluie obsesia realului, setea primitivului *pentru fiinţă".*

Esenţială prin urmare, în orizontul spiritualităţii arhaice, este această trecere de la nonmanifest la manifestat, ceea ce în termenii cosmo

Diana Adamek logiei ar echivala cu transformarea Haosului în Cosmos, în creaţie. Reluând o demonstraţie mai veche (din *Comentarii la legenda Meşterului Manole),* Mircea Eliade explică riturile de construcţie prin imitarea gestului cosmogonic, ajungând la concluzia că, în ordine simbolică, orice creaţie repetă Creaţia Lumii şi că tot ceea ce este *întemeiat* „se află în Centrul lumii, pentru că aşa cum ştim, Creaţia însăşi s-a efectuat plecându-se de la centru". Se realizează în acest mod o abolire a spaţiului profan, căreia îi răspunde simetric o abolire a timpului istoric: orice repetare a unui gest arhetipal echivalează cu o suspendare a duratei şi cu participarea la timpul mitic. Un întreg capitol este consacrat de aceea simbolismului Anului Nou, în care se face transparentă „repetarea cosmogoniei", fie chiar şi prin luptele rituale între două grupe de figuranţi, prezenţa măştilor reprezentând morţi, saturnaliile şi orgiile, elemente „care denotă că la

sfârşitul anului şi în aşteptarea Anului Nou se repetă momentele mitice ale trecerii de la Haos la Cosmogonie". Descifrând în toate aceste rituri şi atitudini refuzul omului arhaic de a se accepta ca fiinţă istorică, adică, în ultimă instanţă o voinţă de devalorizare a timpului, M. Eliade consideră că, privită în adevărata sa perspectivă, viaţa în societăţile primitive stă sub semnul unul „continuu prezent". Prin repetarea actelor arhetipale, ea se compune din *categorii* şi niciodată din *evenimente.* E vorba, cu alte cuvinte, de încercarea de a menţine lumea în clipa aurorală, a începuturilor, de a trăi în „inima" realului, în consonanţă cu ritmurile cosmice, cu marile mişcări astrale. Teoriile despre Marele Timp cunosc însă, observă M. Eliade, două variante: prima, tradiţională, e cea a timpului ciclic, regenerându-se periodic *ad infinitum,* cea de-a doua, „modernă", are în vedere o mişcare finită între două infinituri atemporale. Amândouă însă admit mitul vârstelor succesive, la a căror origine se află „Vârsta de Aur", repetabilă de o infinitate de ori în cazul primei doctrine, şi o singură dată în cea de-a doua.

Rezumând aceste observaţii, Mircea Eliade propune în finalul studiului o tulburătoare imagine, anume a omului arhaic liber să anuleze istoria, dar singurul, paradoxal, în măsură să o şi creeze, căci luând parte clipă de clipă la repetarea cosmogoniei, el şi-a însuşit taina actului creator prin excelenţă.

Cel de-al doilea studiu cuprins în acest volum, *Mituri, vise şi mistere,* se fundamentează pe ideea că „miturile revelează structurile realului şi multiplele moduri de a fi în lume", admiţând că există o continuitate între universurile onirice şi cele mitologice. Una dintre ideile asupra căreia autorul studiului ţine să insiste e faptul că, în timp ce, în limbajul curent al soci

etăţilor „moderne", mitul se confundă curent cu fabula, pentru omul societăţilor tradiţionale el exprimă adevărul absolut, povesteşte o „întâmplare sacră" şi reprezintă în consecinţă singura revelaţie valabilă a realităţii. În ciuda tot mai evidentei desacralizări a realului, ceea ce e important rezidă în faptul că „la nivelul experienţei

individuale mitul n-a dispărut niciodată complet: el se face simţit în visele, fanteziile şi nostalgiile omului modern. (...) Cu alte cuvinte, recunoscând că marile teme mitice continuă să se repete în zonele obscure ale psihicului, ne putem întreba dacă mitul, ca model exemplar de comportament uman, nu supravieţuieşte într-o formă mai mult sau mai puţin degradată la contemporanii noştri. Se pare că un mit, întocmai ca simbolurile pe care le evidenţiază, nu dispare niciodată din actualitatea psihică: el îşi schimbă numai aspectul şi-şi camuflează funcţiile". Deşi laicizate, degradate, camuflate, miturile şi imaginile mitologice se întâlnesc constant în viaţa omului modern; un singur exemplu în acest sens ar fi petrecerile de Anul Nou sau sărbătorile care glorifică un „început" şi închid în ele nostalgia unei regenerări, a unei purificări. Lumea modernă nu a abolit în întregime comportamentul mitic şi funcţiile mitologice: lectura de pildă, fenomen specific al lumii moderne, conţine evident o astfel de funcţie. Să ne gândim doar la faptul că orice lectură „obţine o rupere a duratei şi în acelaşi timp o ieşire din timp", ea oferă „iluzia unei stăpâniri a timpului", adică o reîntoarcere în clipa primei aurore. E unul dintre marile mistere ale lumii acela de a înţelege timpul ca pe o geneză perpetuă „pentru care omul se pregăteşte şi la care participă chiar de pe acum, din lumea aceasta". Cel pentru care naşterea, moartea şi renaşterea reprezintă momentele aceluiaşi mister, acceptând să „moară" de nenumărate ori, pentru a atinge pragul altor revelaţii, şi-a câştigat, concluzionează Mircea Eliade, o existenţă care se creează continuu, adică „un început de imortalitate".

ÎN CĂUTAREA REALULUI. Plecând de la observaţia că, în general, studiile dedicate marilor descoperiri (metalurgia, agricultura, calendarul, „legea") s-au mulţumit să constate rolul hotărâtor pe care le-au jucat acestea în modificarea condiţiei umane, fără a înţelege însă dinamica intimă şi implicaţiile cosmice ale mutaţiilor astfel realizate, Mircea Eliade îşi propune să demonstreze faptul că adevărata lor semnificaţie e de natură cosmologică. Şi aceasta deoarece, experimentând un alt ordin al realităţii, omului i se deschide de fapt „un nou nivel cosmic", cu ritmuri şi armonii

L

până în acest moment necunoscute. Marile descoperiri nu sunt decât instrumente menite să facă posibil contactul cu universul astral sau cu „matricea pământului", cu alte cuvinte să pună în acord ființa cu Firea. Studiile reunite sub titlul *Cosmologie și alchimie babiloniană* (ca de altfel întreaga operă a lui Mircea Eliade) se constituie prin urmare într-un drum spre centrul („inima") Cosmosului viu. Este vorba în aceste pagini, recunoaște autorul în *Prefață,* în primul rând, despre „eterna pasiune a sufletului omenesc, unificarea Realului despicat prin „Creație". Orice simbol, mit și cultură sunt precedate de acest „gest spiritual", a cărui semnificație originară a fost însă uitată. Căci, departe de a însemna o necontenită evoluție, istoria vieții spirituale a omenirii e străbătută de „un ritm al degradării și al morții intuițiilor fundamentale".

Ea poate fi desigur reconstituită, dar pentru aceasta cercetătorul va trebui să aibă în vedere nu atât textele ce depun mărturie despre existența unor „științe ale naturii", cât „documentele" extraalfabetice (simboluri, arhitectonică etc), singurele în care este exprimat cu adevărat spiritul unei culturi. Adică întreaga concepție despre lume, cosmologia vechilor popoare. Nesocotind această logică a simbolului, observă Mircea Eliade, riscăm să nu înțelegem nimic din cultura Mesopotamiei de pildă, unde, poate mai mult ca în alte culturi arhaice, era încetățenită credința omologiei totale dintre Cer și Lume. Cei ce au desenat planul orașului Ninive nu au făcut altceva decât să respecte *scrierea* cerească, semnele „grafice" pe care le revela mișcarea astrelor. Țările, fluviile, orașele, templele devin astfel *imagini* ale Cosmosului, reproduceri ale „hărții ținuturilor cerești și ale Paradisului". Implicată în orice construcție babiloniană, această omologie Cer-Lume este evidentă în cazul templelor, al căror simbolism nu poate fi înțeles „decât pornind de la o teorie cosmică". Sinonim cu Muntele sacru, de pe înălțimile căruia guvernează zeul, stăpânul și creatorul universului, templul reprezintă *centrul,* un spațiu *consacrat,* în care timpul încetează să mai fie istorie. Ceea ce se petrece înăuntrul sau în jurul templului, într-o durată consacrată și ea

(sărbătorile), nu mai are înţelesul unei desfăşurări, evenimentul transformându-se în categorie, iar viaţa în ritual. Participând la sărbători, fiinţa trăia astfel un alt timp, absolut, sub orizontul căruia întreaga lume prindea *realitate:* „Să ne amintim că pentru culturile tradiţionale *real* era numai ceea ce era sacru; spaţiul consacrat (templul, oraşul) era singurul real deoarece universul întreg se concentra acolo. Singurul *timp real* era

Id., *Cosmologie şi alchimie babiloniană,* Editura Moldova, Iaşi, 1991.

timpul liturgic, consacrat, şi omul participa la acest timp absolut (formulă obscură a eternităţii) numai luând parte la sărbători sau fiind prezent în rituale".

Revelând sacrul, absolutul, realul, drumul spre centru va fi de aceea înţeles ca o ascensiune pe munte. Această formulă a *consacrării* e comună babilonienilor, egiptenilor, fiind prezentă şi în unele tradiţii indiene. Simptomatic în acest sens este faptul că investirea regelui cu virtuţile zeului se face urcând treptele tronului sau etajele templului, cu alte cuvinte „muntele cosmic". Acelaşi itinerarul îl vor străbate şi sufletele morţilor sau eroii porniţi să caute nemurirea (Ghilgamesh, Herakles). Există, în toate aceste trasee, o făgăduială secretă, fiinţa descoperind în ele singura cale spre mântuire. Extrem de preţioasă se dovedeşte, în ordinea acestei interpretări, tradiţia potrivit căreia „Adam a fost creat în centrul pământului, în acelaşi loc unde s-a ridicat mai târziu crucea lui Iisus". Întocmai cum afirmă toate tradiţiile, mântuirea omului e condiţionată de această întoarcere la locul naşterii (centrul fiind sinonim cu „buricul pământului"), în realitatea absolută, sustrasă devenirii nesemnificative, istoriei: „Se afirmă precis că mântuirea omului prin patimile lui Christos, a fost posibilă printr-o întoarcere la centru, întocmai cum afirmă toate tradiţiile. Iisus, pătimind în vârful muntelui cosmic, pe locul unde a fost creat Adam, în centrul existenţei, răscumpără, prin sângele său, păcatele întregului neam omenesc şi-l mântuie. Patimile lui Iisus Christos s-au desfăşurat

peste tot pământul, căci Golgotha, fiind vârful muntelui cosmic, cuprinde magic întreaga planetă. Agonia a început şi a sfârşit în *realitatea absolută,* în centrul existenţei (orice altă zonă, fiind profană, neconsacrată, participă la devenirea nesemnificativă, la istorie, nu la ontologie, la eveniment, nu la categorie)". De altfel, muntele are, în orizontul spiritual arhaic, şi înţelesul de Axă Cosmică. Existenţa unui Centru („imperial pe pământ, polar în cer"), înconjurat de patru puncte cardinale (corespunzând celor „patru faze cardinale ale revoluţiei cosmice") reprezintă aşadar conceptul fundamental al cosmologiei babiloniene, chineze, indiene, care, „sunt suficiente motive să credem", scrie Mircea Eliade, „a influenţat atât pe profeţii evrei, cât şi pe autorul Apocalipsului".

Pe baza acestor observaţii devine evident faptul că în culturile arhaice „tot ce e cunoscut, tot ce e concret, participă la această lege magică a corespondenţelor". Aşa cum viaţa pământească răsfrânge structura şi

dinamica siderală, corpul uman oglindeşte cosmosul. Dar prezenţa acestui „tipar" astral i se revelează fiinţei doar în mod mistic şi ritual, prin ceea ce Mircea Eliade numeşte dezindividualizare. Conferind întâmplării înţelesul universal al categoriei, omul va câştiga o „identitate translucidă", fiecare gest sau act al său mărturisind solidarizarea cu un Cosmos viu.

Cu toate că nu este vorba astfel despre o existenţă „liberă", fiinţa nu se va considera „robită" unor forţe sau zei, ci va trăi într-o deplină consonanţă cu destinul acestora, integrată „într-o plasă magică şi nevăzută, care cuprindea tot cosmosul, înglobând şi pe zei". Ea poate oricând intra „în contact cu ritmurile şi nivelurile cosmice", fa. pt despre care vorbeşte şi simbolismul pietrelor, cărora Eliade le dedică im întreg capitol. În *Lapis lazuli* va trebui să recunoaştem astfel „magia cerului înstelat", în metale, un mesaj astral şi o taină a naşterii (fierul vine fie din cer, din al cărui firmament s-a rupt, fie din adâncuri, din matricea Mamei-Pământ, de unde a fost smuls înainte de vreme), iar în perlă, o „emblemă a vieţii şi a neodihnitei Creaţii".

Întocmai ca existenţa oamenilor, viaţa cosmică stă astfel şi ea sub semnul naşterii, sexualităţii şi, uneori, al morţii. Cercetând semnificaţiile acordate metalelor şi pietrelor, Mircea Eliade va observa că până şi materia neînsufleţită e dominată de „legea" universală a dragostei. El vorbeşte de aceea despre „nunta metalelor", despre o „iubire romantică", proprie nu doar oamenilor, ci tuturor lucrurilor existente, cereşti, elementare, vegetale, minerale şi animale. Terminologia alchimică păstrează şi ea un palid reflex al acestor semnificaţii. Sensurile originare însă s-au degradat, astfel încât nunta devine „combinare", dragostea „combustie", iar moartea „neutralizare", „incinerare". Dacă operaţia alchimică traduce astfel „o cosmologie şi o mistică destul de personală", este de la sine înţeles că ea nu poate fi integrată în spiritul liturgic. Ceea ce este important însă e faptul că alchimia reflectă aceeaşi „lege" a omologiei dintre macrocosmos şi microcosmos, pe care o pune în lumină întreaga cultură arhaică. Căci „fiecare treaptă de desăvârşire alchimică, de apropiere de Aur, corespunde unei trepte de desăvârşire yogică, mistică, şi de apropiere de liberarea sufletului", de reintegrarea sa în destinul cosmic. Operaţia alchimistului, la prima vedere „exterioară", este în esenţă un „act interior", metalele nefiind altceva decât *proiecţii* ale sufletului (cele ordinare, de pildă, sunt sinonime cu „sufletul ignorant"–, cu viaţa mentală „robită de confuzii", câtă vreme aurul este identificat cu „sufletul perfect liber").

Ochiul de linx

149

Stăpânit de misterul naşterii şi renaşterii, omul arhaic a înţeles că stă în puterile sale să desăvârşească natura. La baza celor dintâi sinteze mentale ale Mesopotamiei se aşază tocmai aceste tehnici şi ritualuri de „creştere", „ascensiune, împlinire spirituală. Prin desăvârşirea naturii, fiinţa umană căuta de fapt calea spre absolut. Sensul magiei s-ar cuprinde de aceea în definiţia pe care Mircea Eliade o dă în final: orice drum spre centru este o dramatică încercare a omului de a obţine „perfecţiunea şi autonomia", servindu-se de exemplul forţelor secrete ale Cosmosului.

CARTEA ŞI ANOTIMPURILE. Nu ştim unde şi-ar fi aşezat

Mircea Eliade aceste eseuri şi note, reunite sub titlul *Fragmentarium6,* în „Manualul perfectului cititor", acel ghid imaginar ale cărui liste de cărţi, alcătuite „pe vârste, pe temperamente, pe anotimpuri", ar putea oricând să indice precis „ce trebuie să citeşti când eşti trist sau obosit sau în vilegiatură sau când vrei să stimulezi pe cineva, să-i redai forţele risipite stupid etc". Judecând după o mărturisire a autorului, anume că adevăratele ceasuri de „har" se confundă cu cele de „calm şi plenitudine" a înţelegerii, clipele patetice ale „inspiraţiei" fiind cu totul altceva, e de presupus că ele ar figura alături de cărţile senine, menite să trezească stări asemănătoare unui surâs interior. În sprijinul acestei clasificări vine şi definiţia potrivit căreia „creaţia înseamnă în primul rând echilibru, stil, organicitate, fertilitate" şi presupune, observă Mircea Eliade, o „perfectă linişte interioară". De aici şi atenţia pentru tot ceea ce se leagă de „etapele sufletului", aceste anotimpuri lăuntrice în ale căror metamorfice alcătuiri sunt recognoscibile cadenţe consonante cu ritmurile cosmice: „Există o armonie între fenomenele cosmice şi etapele sufletului pe care foarte puţini dintre noi o descifrăm la timp". Dacă drumul fiinţei în lume răspunde astfel armonic traseului secret pe care îl desenează marile mişcări astrale, este lesne de înţeles de ce, în căutarea celei mai simple definiţii a metafizicii, Mircea Eliade va da aventurii cunoaşterii semnificaţia unei călătorii spre sine şi simultan, spre centrul lumii: „Drumul spre înţelepciune este un drum spre centrul fiinţei tale. Aceasta este cea mai simplă definiţie care se poate da metafizicii în general. Şi este interesant de remarcat că o definiţie similară se poate da religiei în genere: drum spre centru. Într-adevăr, orice act religios presupune ieşirea

Id., *Fragmentarium,* Ed. Destin, Deva, 1990.

din zona profană (care ar corespunde, în ordine metafizică, ieşirii din devenire, **din** viaţă şi istorie) şi intrarea într-o zonă sacră (templu, loc sacrificial, **timp liturgic,** starea rugăciunii etc). Dar zona sacră, prin excelenţă templul **sau altarul,** este considerată, în toate

tradiţiile religioase, centrul lumii".

Ideea prefigurează desigur ceea ce, mai târziu, autorul va numi **„proba** labirintului", formulă rezumând credinţa că drumul spre desăvârşire **este marcat** deopotrivă de ceasuri de „calm" şi clipe de febră, momentele de **linişte alternând** cu cele „orgiastice", de risipire şi „ieşire din sine". Nu este **vorba, în** acestea din urmă, de simple accidente, ci despre un fel de expirări **absolut** necesare, căci, dacă în absenţa celor dintâi am ajunge „vagabonzi", **cu siguranţă,** fără a cunoaşte risipa de sine a „momentele fantastice", n-am **fi altceva** decât nişte drumeţi cuminţi, acceptând supuşi peisaje lipsite de **anotimpuri, o** lume mereu egală sieşi. Or, „viaţa unui om" şi „marea viaţă **de lângă noi"** este în primul rând ritm, accentele sale fiind în permanenţă **dublate** de un contra-punct: „Există un anumit ritm în viaţa unui om, după **cum există** şi **în** marea viaţă de lângă noi, a Firii. Ritm care ne obligă întâi **la orgii şi** apoi la viaţa de larvă. De ritmul acesta nu scapă nimeni din noi şi **nu scapă nici** viaţa colectivă. (...) Momentele fantastice sau orgiastice sunt indi**spensabile; şi e**le apar întotdeauna între perioadele de muncă, de efort cont**inuu. Călă**toria, alături de alte multe funcţiuni, îndeplineşte şi această func**ţie fant**astică, necesară ritmului vieţii umane".

Nu va surprinde deci faptul că, visând **o** reîntoarcere a lecturii la **funcţiile** sale fireşti, degradate în epoca modernă, Mircea Eliade se referă la **o „tehnică"** prin care am putea descoperi ritmurile şi anotimpurile. O bibliotecă ar trebui să fie astfel un „calendar interiorizat", ale cărui semne, **asemenea unui** alfabet originar, ne-ar reînvăţa să „vorbim" cu cosmosul: **„Mă** gândesc însă că lectura ar putea implica şi funcţii mai nobile, adică **mai fireşti.** Ar putea, de pildă, să ne introducă în anotimpuri, să ne releveze **ritmurile** din afara noastră. (...) Lectura ar putea ajunge aşadar o tehnică. prin **care omul** ar învăţa ritmurile şi anotimpurile. Am intra în primăvara cu o an**umită cart**e; am medita în săptămâna Luminată pe altă carte; Noaptea de Sânz**iene (24** iunie) ne-ar găsi adunaţi, viguroşi, înălţaţi de paginile unei cărţ**i sola**re. Mica noastră bibliotecă de cărţi esenţiale ar fi, de fapt, un Calendar interiorizat. Lectura şi-ar regăsi funcţia ei primordială, magică: de a stab**ili cont**act între om şi cosmos, de a

aminti memoriei scurte şi limitate a omul**ui o vast**ă experienţă colectivă, de a lumina Riturile”. Pentru a atinge însă **această „fan**tastică comuniune cu ierarhiile cosmice”, e necesară o rest**aurare a si**mbolului ca instrument de cunoaştere. Mai multe eseuri un

măresc de aceea o evidenţiere a coerenţei limbajelor extraalfabetice (arhitectonica ar fi doar unul dintre exemple), prin care se exprimă metafizica „primitivilor” în opoziţie cu discursul modern, desacralizat.

Citit (recitit) azi, după marile sinteze de filosofie a religiilor, acest volum de tinereţe al lui Mircea Eliade se prezintă astfel ca un fel de abecedar al temelor dezvoltate ulterior. Printre acestea, un loc aparte îl ocupă relaţia sacru-profan, istorie-protoistorie. De asemenea, e formulată aici ideea că orice cunoaştere este în fond un act de recunoaştere, „semnele” pe care ni le face lumea reprezentând „urme”, „fragmente” ale unor înţelesuri originare. Trăim într-o lume în care am pierdut sensul miraculoasei consonanţe „între hora sufletului şi axa planetelor”, „etapele sufletului” făcând transparentă acum doar melancolia de a nu-ţi mai corespunde nimic cosmic şi deznădejdea unei izolări anarhice într-un cosmos viu. Este unul dintre motivele pentru care, în paginile acestei cărţi, se vorbeşte atât de des despre „instinctul omului de a se pierde”, de a-şi „ieşi din fire”. Şi, poate, tot de aici vine credinţa că singură cunoaşterea care este iubire ne-ar putea salva. „Libertatea absolută se câştigă prin dragoste”, scrie Eliade într-una dintre paginile finale ale *Fragmentarium-uhii,* observaţie ce anticipează de fapt mesajul tulburătoarelor sale mărturisiri din *Proba labirintului.* Imaginea care se conturează străbătând acest „mic carnet de şantier” e astfel cea a unui călător pentru care drumul spre centru s-a legat întotdeauna firesc de problema fericirii „Sunt dintre acei oameni care cred că orice facem pe lumea asta ar trebui să aibă legătură cu problema fericirii”. Adică, altfel spus, al unui călător fermecat de armonia anotimpurilor sale interioare şi ritmul pur al vârstelor lumii.

LECŢIA FERICIRII. Invitându-şi cititorii să completeze cu

imaginaţia liniile traseului parcurs, adică să îi redeseneze contururile şi să îi hotărască, ei înşişi, configuraţia, Mircea Eliade subliniază faptul că, în ciuda titlului, *India7* nu este un jurnal de călătorie şi nicio carte de impresii sau amintiri. Scrise între anii 1928 – 1931, textele reunite în acest volum refuză să se constituie într-un documentar, ele reprezentând fragmente dintr-un „caiet intim", în spaţiul căruia, după propria mărturisire a autorului, aventura a

7 Id., *India,* Ediţie îngrijită şi prefaţată de Mircea Handoca, Editura pentru turism, Buc, 1991.

l

152

— Diana Adamek făcut loc reportajului, iar acesta, la rândul său, povestirii. Nu puţine de altfel sunt paginile în care relatarea atinge chiar registrul fantastic, ca de exemplu cele intitulate *Jurnal himalayan,* 1929, unde secvenţa alungării scorpionilor vorbeşte despre posibilitatea atingerii pragului magic al cuvântului şi stabilirea unui acord secret cu vieţuitoarele: „Invadat de scorpioni… Nu prea mulţi, destui, în orice caz, ca să mă înspăimânte. Dacă aş fi sărit din pat, aş fi strigat şi aş fi aprins becul, n-aş fi rezolvat nimic. Pentru că oricât de repede aş fi sărit, cel puţin un scorpion ar fi avut timp să mă înţepe. Am urmat, atunci, sfatul unui învăţător al meu: când vieţuitoarele primejdioase se apropie, porunceşte-le să fugă! Şi, cum era de aşteptat, scorpionii s-au retras unul după altul". La fel va proceda unul dintre personajele lui Mircea Eliade, anume Andronic, din Şarp*ele, cel* ce deţine puterea miraculoasă de a închide oameni şi animale în cercul de vrajă al cuvintelor sale.

Prezenţa acestor microscenarii fantastice în volumul de povestiri care este *India* îşi găseşte explicaţia în aplecarea mărturisită a autorului spre zonele de taină, penumbre şi mister ale lumii. Pentru sufletul unui călător „însetat de taine", întreaga realitate se înscrie sub un orizont al aşteptării: „De jur-împrejur, se văd rumurile de pe dealuri, iar mai departe, acolo unde poate a căzut seara, marginile deşertului. Sau poate mi se par mie, căci le aştept?". India devine astfel un „sălaş al visului", pe care îl descoperi doar în măsura în care te laşi „vrăjit". O pădure de eucalipţi i se va înfăţişa de aceea autorului ca „o

pădure primordială", nesfârşită şi neînţeleasă, în care răsucirile lianelor par tresăririle unor „şerpi fermecaţi", după cum un clar de lună capătă „o pondere magică, vrăjită", iar Udaipur ia chipul unui „oraş scufundat cândva prin farmec".

Vorbind despre vraja Indiei, Eliade se va opri însă, în primul rând, asupra amestecului fascinant al extremelor: „Întâlnea în singurătatea pădurii, pe şoseaua nebătută de nimeni, aceeaşi vrajă a Indiei necunoscute şi hulite; vraja vieţii ei sălbatice şi tari, dumnezeiască în nepăsarea şi bucuria ei, bucurie stridentă în creaţie şi în joc, bucurie senină în moarte". Între aur, nestemate şi lepră, spectacolul pe care îl oferă India e, în egală măsură, al grandorii şi luxuriantei, ca şi al insignifiantului şi umilului. Sublimul nu exclude aici atrocităţile, iar simplitatea o anume „inocentă complicaţie". De aceea, observă Mircea Eliade, India „fascinează şi nu irită", în mod paradoxal, toată această „zbatere între extreme" stând sub semnul seninătăţii, al unei secrete armonii. De aici şi credinţa că nu există întâmplare în care să nu se ascundă un tâlc, fiecare act al existenţei e impregnat de sens. Chiar

spasmul morţii e încărcat astfel de înţeles, într-o natură care provoacă necontenit simţurile şi spiritul: „Urci pe coaste în care vegetaţia e mai degrabă un cimitir decât o grădină, căci arborii se înalţă pe deasupra tufelor strivite, lianele înăbuşă florile, iarba creşte înaltă cât spicul şi pretutindeni viaţa moare şi învie, putreziciunea se transformă în humă, pastă vie pentru încălzitul altor seminţe, şi lupta continuă cu spasme şi extaze în acest ocean al sevei. (...) E o provocare pe care nu se poate să n-o simţi". În faţa acestui „câmp de luptă şi de beţie" care este natura Indiei, călătorul va trăi de fapt, într-un tainic acord cu incendiul vegetal, o stare opusă visului, anume „o sete de ardere". Căci cerul şi parfumurile violente, esenţele sălbatice şi ameţitoare ale prea-plinului peisajului reprezintă pentru Eliade izvoare vii de revelaţii, menite să trezească „nu mintea, nici sufletul, ci însăşi viaţa ta organică, sângele şi răsuflarea ta, cari îţi dăruiesc pentru

întâia oară bucuria de a trăi, de a fi viu, de a te mişca şi respira liber, fără griji, fără reguli, fără restricţii".

Chiar dacă în risipele vegetale din jur, în „năvala înspăimântătoare de sevă" şi nestăpânirea de sine a acestor „forme de vis şi de pofte", nu ţi-e dat să ghiceşti întotdeauna râsul, ceea ce se învaţă aici este prin urmare o lecţie a fericirii. Singura tristeţe despre care vorbesc paginile acestei cărţi e doar o formă timidă de melancolie, e regretul de a fi anulat, prin cunoaştere, încă o surpriză a lumii: „Parcă mă ispiteşte o ciudată şi timidă tristeţe; că i-am văzut şi pe ei şi că mi-a rămas lumea mai săracă, lipsită încă de o surpriză". Remarcând faptul că în India moartea vegetaţiei nu dă niciodată senzaţia deprimantă a unui crepuscul, ci, dimpotrivă, e resimţită ca un dar al vieţii, expresia pură a „bucuriei materiei ce se schimbă", Mircea Eliade consideră ca definitoriu pentru acest tărâm în care transpare „magia ritmului veşnic", un sentiment al arderii, impulsul de a împinge orice trăire până în pragul extazului. De altfel, aceasta ar fi, observă autorul, citându-l pe Rabindranath Tagore, mare „învăţătură" a Indiei „Voi credeţi că adevărul e întotdeauna solemn, că bucuria e frivolă, iar dansul şi cântecul inconsistente. (...) Pentru mine, toate aspectele acestea se integrează unul în altul, căci fiecare exprimă ritmul şi bucuria vieţii. (...) Aceasta poate învăţa India omenirea voastră: că datoria primă şi ultimă e împlinirea de sine, iar aceasta e bucurie, e dans şi e extaz". Dacă spiritul indian surâde e pentru aventura cunoaşterii înseamnă aici bucurie, joc, libertate şi, mai cu seamă, iubire. Niciodată ea nu va primi, ca în Occident, semnificaţia unei curse încrânce

154

— Diana Adameknate, nu e blestem şi durere şi nici încruntare a inimii, căci astfel s-ar săvârşi „păcatul cel mai mare", cel de a te împotrivi vieţii, naturii care eşti: „Dar de ce sunteţi încruntaţi? De ce atâtea calviţii şi frunţi încremenite? Vezi, prietene, munca voastră parcă ar fi un blestem. Munca noastră e bucurie, e libertate, e joc, adică creaţie. Aceasta aş vrea să înveţi de la noi: că munca e cel mai exact sentiment al omului, cici e asemenea unui dans uriaş, în care prinzi cu fiecare mână două fete frumoase şi joci ca să slăveşti viaţa, pe

Dumnezeu, pe tine însuţi, propria-ţi iubire. Aceasta nu se ştie încă în Europa. Acolo munca încleştează şi doare. (…) Am scris şi eu aproape două sute de cărţi. Dar fiecare linie a fost o desfătare. Căci păcatul cel mai mare este să te împotriveşti bucuriei, vieţii care ţi-a dat-o Dumnezeu, sufletului tău". Că ideile formulate în capitolul Vorbe*şte Rabindranath Tagore îl t*rădează pe însuşi Mircea Eliade o dovedeşte o secvenţă anterioară, cea consacrată sărbătorii primăverii, „Holi", în care autorul va descifra „un mister cu revelaţii înspăimântător de simple, cu o singură poruncă şi o singură morală: că numai bucuria, plină, maximă, plurală, justifică şi precizează binele. Şi o singură datorie: aceea de a fi fericit".

Dacă în *Proba labirintului,* Mircea Eliade se va declara un om fericit (de numele său, de originea sa, de tot ceea ce îl înconjoară), e astfel, cu siguranţă, şi datorită acestei lecţii a Indiei.

SENSURILE CĂUTĂRII. Fără îndoială, una dintre cele mai seducătoare „călătorii inverse" pe care le trăieşte generaţia de azi, e lectura paginilor de tinereţe ale lui Mircea Eliade. Strălucitoare şi vii, ele continuă să circumscrie spaţiul pe care se joacă, netulburat de trecerea timpului, spectacolul fermecător şi pur al ideii. Stau mărturie în acest sens şi cele două volume ale *Profetism (und) românesc8,* textele ce figurează în cuprinsul acestora descoperind o latură mai puţin cunoscută a operei lui Mircea Eliade, anume jurnalistica. Este vorba, mai exact, de articolele publicate sub titlul *Itinerariu spiritual Scrisori către un provincial* şi *Destinul culturii româneşti,* precum şi despre eseurile pe care autorul intenţiona să le reunească într-un volum de sine stătător, *România în eternitate.*

Traseul se dezvoltă în cicluri tematice, fiecare dintre „secţiunile" amintite stând sub semnul unei idei dominante, al unui concept, al unei probleme. Aşa este, de pildă, „problema generaţiilor" ce va constitui nucleul întregului demers din *Itinerariu spiritual.* Plecând de la observaţia că.

Id., *Profetism românesc,* Editura „Roza vânturilor", Buc, 1990.

Ochiul de linx

155

În fond, conceptul de generaţie reprezintă una dintre categoriile

fundamentale ale filosofiei culturii, Mircea Eliade îşi propune să traseze liniile de contur a ceea ce va numi „harta sufletească a generaţiei tinere", opusă ca spirit generaţiei „de ieri". Constatarea acestei rupturi se impune oarecum de la sine, căci „noi" (a se citi „generaţia 27", aşa cum o va boteza Dan C. Mihăilescu) „suntem cei care am trecut, odată cu copilăria, experienţe diverse şi tragice, care am cunoscut viaţa, răsfrântă pe feţele părinţilor noştri. Unii au suferit mai mult, alţii mai puţin. Dar toţi ne-am întrebat. Ceea ce nu se făcuse până atunci". Crescută sub un orizont interogativ, generaţia tânără a înţeles că în formele proteice ale vieţii sale lăuntrice se răsfrâng, realităţi necunoscute celorlalţi". Este motivul pentru care Mircea Eliade o va considera „generaţia cea mai binecuvântată şi mai tăgăduitoare din toate câte s-au rânduit până acum în ţară", singura în care cu adevărat „izbândeşte Spiritul". Trăsătura ei definitorie este tendinţa către sinteză, o personalitate autentică născându-se din „întretăierea impulsurilor şi concepţiilor", precum şi din „dozarea infinit de variată a aptitudinilor". Un alt „semn al vremurilor" ar fi un oarecare diletantism, întotdeauna fecund, deoarece, având structură şi „temperament de Don Juan", diletantul „simpatizează plural". Precizând că nu e vorba de eruditul superficial şi nedisciplinat de salon, nici de amatorul de artă sau de enciclopedistul poligraf al tuturor timpurilor, autorul are în vedere acel tip de inteligenţă şi sensibilitate pentru care viaţa e o nesfârşită aventură, o neliniştită căutare. Generaţia tânără a înţeles că Sensul transpare în forme multiple, că nu există adevăr, ci adevăruri, ea lăsându-se, asemenea lui Don Juan, fascinată continuu de *nuanţe:* „Păstrăm aşadar cuvântul diletantism pentru a desemna un anumit aspect al conştiinţei noastre. Dar îl precizăm. Diletantul are structură şi temperament de Don Juan. Mobil, *coureur,* cu prudenţă de amibră alternată de curaj neaşteptat. Un diletant, ca şi Don Juan, simpatizează plural. În acelaşi timp îl preocupă şi aleargă după nenumărate forme spirituale sau trupeşti. În fiecare întâlneşte alt farmec, altă nuanţă, altă perversitate, care îl seduc".

Simpatia nu este însă suficientă pentru a înscrie fiinţa pe drumul cunoaşterii. Neangajând total spiritul, ea nu poate impune o

ierarhie, nu poate crea legi. Pentru „a însufleți o lume" e nevoie de *patimă.* Fecundă e doar inteligența care se lasă purtată de ură sau iubire, notează Mircea Eliade, cu alte cuvinte, creator e doar spiritul care arde. De aici, „prioritatea sentimentului" despre care se vorbește în *Critica diletantismului,* precum și

Diana Adamek credința că doar naturile intuitive pot fi cu adevărat să construiască în jurul lor o lume: „În fața realităților de proporții, numai ura și iubirea, *patima* deci, pot fi germenii găsirii adevărurilor esențiale. (...) Patima ațâță inteligența, iar imboldul pe care îl dă de a găsi adevărul obiectiv e singurul fecund. Mecanismul descoperirilor științifice se reduce la această schemă: intuiția unei posibilități; entuziasm, dragoste pentru o nouă viziune ce se întrezărește deasupra viziunii acceptate până atunci; ură împotriva adevărurilor vechi și arzătoarea dorință de a face să triumfe noul adevăr. Prin toată această patimă, se descoperă argumentele ce conving lumea științifică. Așadar, prioritatea sentimentului, intimei siguranțe în posesiunea adevărului. Iar apoi, organizarea argumentelor, armelor rațiunii". Pronunțându-se pentru un „romantism științific", Mircea Eliade nu va întârzia să sublinieze necesitatea experiențelor de orice fel, înțelegând prin acestea „exercitarea, furtunatică sau disciplinată, a tuturor funcțiunilor spirituale și dezvoltarea tuturor virtualităților psihice, conștiente sau inconștiente, stranii sau lucide, ce se împletesc în suflet". De altfel, însăși cultura nu este, potrivit unei definiții a autorului Itin*erariului spiritual,* decât valorificarea acestor experiențe și organizarea lor într-un sistem coerent, asemănător universurilor matematice sau simfonice. Neastâmpărul și febra generației „donjuaniste" ar traduce astfel nicidecum o frivolă risipire, ci setea de a regăsi sensurile armoniei, echilibrului și ordinii, prin înțelegerea „unduirilor" și nuanțelor multiple ce definesc un sistem. „Să nu se uite", scrie Eliade în finalul articolului Exp*eriențele, că p*ersonală și creatoare, puternică și definitivă e doar „armonia organică" rezultată din experiențe dintre cele mai diverse și contradictorii, fiind necesar uneori să ne

„depărtăm" cât mai mult de acest echilibru, dăruindu-ne total „sentimentelor şi ideilor exaltate până la frenezie". Căci ceea ce dă frumuseţe şi sens existenţei umane nu este atât „ţinta", cât „faptul căutării".

Ideea este reluată şi în *Scrisori către un provincial,* textele reunite sub acest titlu închipuind de fapt „paşii" pe care îi schiţează fiinţa în drumul labirintic către „aflarea de sine". Primul dintre aceştia se referă la curajul de a-ţi asuma riscul sincerităţii extreme. „Arată-te la lumină aşa cum eşti! Sună cea dintâi „lecţie", chiar dacă o astfel de dezvăluire va echivala în ochii lumii cu o totală compromitere. Pentru că „a fi compromis" înseamnă „a fi viu, tânăr, harnic, neliniştit, cu ochii fascinând a ţintă, cu genunchii palpitând în aşteptarea semnalului de alarmă". A refuza această „probă" e sinonim cu a te alinia celor prea-cuminţi, „binecrescuţilor", spiritelor sterile şi fade. Adevăratele iniţieri nu pot fi dulci, gustul lor e întotdeauna de „mi

ere amăruie". Pentru a se apropia de operă, fiinţa va trebui să înveţe mai întâi „amurgul", lecţiile despărţirii şi ale renunţării. Izbândesc doar cei care vor avea curajul de-a se lăsa şi înfrânţi, „fără să clipească"; cei care ştiu că „singurele ţeluri îngăduite sunt cele absurde şi imposibile". Cu toţii, observă Mircea Eliade, ne dorim „eroi ai trupului sau ai duhului", dar eroismul nu poate fi conceput decât caracterizat în fapt, ceea ce pentru lume reprezintă cel mai adesea o „nebunie". Tocmai de aceea, proba împlinirii constă în asumarea condiţiei de „nebun": „Nebuniile izvorâte din hotărâri şi ambiţii spirituale se subsumează de asemenea unui sens suprem: necesitatea de a înnebuni în ochii celorlalţi, pentru a căpăta siguranţa împlinirii voinţei duhului. Acest fel de nebunie, singurul interesant eticeşte, e o verigă infailibilă. Când eroismul nostru încetează de a rămâne gând nostalgic şi se concretizează în fapt, înnebunim pentru toţi ceilalţi. Când nu ne mulţumim să vieţuim bestial şi să ne mărturisim idealişti, ci începem viaţa efectiv idealistică, suntem nebuni. Nebunia noastră ne asigură că am realizat dorurile, nostalgiile". Mai mult, întrucât personalitatea nu poate înflori decât într-un spaţiu pândit continuu de

primejdii, dintre care cea mai mare e aceea de a evada din tine, de a te abandona unei lumi confuze şi contradictorii, „o cură autentică de nebunie" e singura în stare să oţelească spiritul „pentru toate muncile duhului". Pentru a fi tu însuţi, concluzionează Eliade, trebuie să fii nicidecum cuminte, ci „nebun", momentele cu adevărat „nutritive" ale vieţii noastre fiind cele de refuz şi negaţie.

Eseurile grupate în ultima secţiune a volumului urmăresc liniile ce configurează destinul culturii româneşti. Remarcând, ca trăsătură distinctivă, o anume „simpatie cu modurile de sensibilitate şi gândire arhaice", cultura românească prezintă şanse sporite de a înţelege situaţiile spirituale ale lumii non-europene, a căror „logică" e cea a simbolului, şi de a susţine „dialogul cu această lume". E, prin urmare, o cultură deschisă, expresie a unei solidarizări cu singurele „realităţi vii", cele pe care istoria nu i le putea dezvălui, Cosmosul şi ritmurile cosmice. Pentru a plăsmui noi sinteze, Europa are nevoie de această dimensiune, de acest orizont spiritual, aproape uitat de Occident, „în care s-au mişcat Orpheu şi Zamolxis".

TINEREŢE FĂRĂ BĂTRÂNEŢE. Deşi, din punct de vedere tematic, articolele reunite în cel de-al doilea volum al *Profetism (ului) românesc* redeschid traseul configurat în *Itinerariu spiritual* şi, mai cu seamă, în

— Diana Adamek

Destinul culturii româneşti, ele constituie materialul unei cărţi de sine stătătoare care s-ar fi intitulat (anunţa Mircea Eliade în finalul unui eseu) *România în eternitate.* Este vorba prin urmare despre un ansamblu cu axele ferm conturate şi despre un demers ce face din nou transparent „stilul vieţii adevărate, care e ritmică, armonică, cosmizată".

Dată fiind această înţelegere a existenţei, a destinului uman în raport cu un „tipar" cosmic, se impune de la suie observaţia că viaţa şi cultura unei ţări nu pot fi „măsurate" cu paşii mărunţi şi trecători ai lui „azi" sau ai lui „mâine". Ceea ce contează e perspectiva acelui, abstract încă, „poimâine", ceasul virtualităţii pure, al forţelor subterane.

Hotărâtoare pentru un popor nu este, cu alte cuvinte, o revoluţie, ci acea „primă zi de luciditate" de după victorie, clipa în care istoria începe să creeze forme noi. De altfel, Mircea Eliade porneşte de la ideea că există o „istorie care se consumă" (aceasta fiind sinonimă cu sfera de acţiune a luptelor politice) şi o „istorie care se face", ea traducând destinul creaţiilor spirituale, controversele ideologice fecunde. Acţiunii (a se citi „kptei politice") i se opune *fapta* spirituală, ceea ce înseamnă că „mare sau mică, biruită sau victorioasă, o naţiune nu înfruntă eternitatea nici prin politicienii ei, nici prin armata ei, nici prin ţăranii sau proletarii ei", ci prin „creatorii de fapte", sintagmă prin care autorul numeşte intelectualii, singura „forţă invincibilă" a unei societăţi. Spre deosebire de „omul practic" (simplu caligraf, dispus se rescrie roluri pe care le va juca asemenea unui „robot") intelectualul e cel ce vede dincolo de cortina cotidianului, trece frontiera timpului, angajându-se în cea mai bărbătească dintre bătălii, frumoasă tocmai prin asprime, „lupta contra neantului": „Ceasul de azi sau de mâine poate fi stăpânit de oricine; poate fi stăpânit chiar de duşmani; fără ca o naţiune să piară. Forţele care muşcă din eternitate, forţele care susţin istoria unei ţări şi-i alimentează misiunea ei, n-au nimic cu politicul, nici cu economicul, nici cu socialul. Ele sunt purtate şi exaltate numai de către intelectualii unei ţări, de avangarda care asigură, pe frontierele timpului, lupta contra neantului. (...) Deci asta reprezintă intelectualii: lupta contra neantului, a morţii; permanenta afirmare a geniului, virilităţii, puterii de creaţie a unei naţiuni".

Este motivul pentru care Mircea Eliade nu va ezita să vorbească despre datoria statului de a recunoaşte că libertatea creaţiei reprezintă „fundamentul care trebuie să rămână", chiar dacă alte sensuri şi valori s-ar dărâma în jur. Nu putem vorbi despre un stat organic, scrie autorul, decât în măsura în care acesta, înţelegând rostul „aşezărilor sufleteşti", acordă fiecărui om şansa de a fi „un organism viu în cadrul altui mare organism viu".

Or, pentru Mircea Eliade, a fi viu e sinonim cu a crea, răspunzând astfel „gestului iniţial al vieţii", anume „rodirea,

îmbogăţirea Firii". Alături de puterea cu care îşi apără libertatea, adică „forma", misiunea istorică a unui popor se verifică prin perseverenţa şi forţa creaţiei. Intelectualii se prezintă în consecinţă ca unul dintre „grupurile vitale" fără de care, mai devreme sau mai târziu, orice naţiune îşi rătăceşte drumul, dispărând din istorie: „Ţăranii şi-au verificat fiinţa lor istorică în luptele pentru păstrarea pământului strămoşesc, în rezistenţa lor faţă de atâtea forţe cosmice, biologice, economice, sociale. Intelectualii, elitele creatoare ale acestui neam, adunaţi din orice clasă socială, având între ei nu relaţii de grup social, ci raporturi de breaslă, aceşti intelectuali au şi ei o menire istorică. Poate fi vorba chiar de o nouă verificare a resurselor poporului nostru, a drepturilor sale la viaţă şi supravieţuire".

Cu toate că istoria României a cunoscut nu de puţine ori momente de confuzie, de primejdioasă „obscurizare", în destinul său spiritual nu a existat însă niciodată o „sincopă definitivă". În articolul intitulat *Realităţi româneşti,* Mircea Eliade pleacă de la constatarea că există câteva fapte asupra cărora ar trebui să se tragă necontenit atenţia, ele reprezentând în fond trăsăturile specifice ale culturii româneşti. Ar fi vorba, în primul rând, despre o continuitate a spiritului românesc, literatura şi plastica noastră „cultă" trădând, într-o structură de adâncime, prezenţa unei experienţe folclorice. În al doilea rând, ceea ce autorul numeşte „succesiune românească" s-ar verifica printr-o constantă orientare realistă; înclinaţia către experienţă, către detaliul concret, autenticitate şi dramă fiind doar câteva exemple în acest sens. De asemenea, se cere recunoscut faptul că poporul român are fără îndoială „puterea şi geniul *formelor".* Căci orice altă naţie, dacă ar fi trăit o mie de ani de cotropiri şi războaie, văzându-se silită să absoarbă atâtea elemente etnice străine, ar fi sfârşit prin a deveni un conglomerat cenuşiu şi steril. Aceste puteri de „asimilare biologică a păturilor rurale" îi corespunde, se observă în *Restaurarea demnităţii româneşti,* „puterea de asimilare spirituală (de absorbţie şi formulare) a intelectualilor".

Avem de aceea toate motivele să credem într-o „ofensivă" a spiritului românesc. Dar acest „salt dincolo de istorie", în eternitate, presupune înţelegerea unui lucru elementar, anume că „actul

fundamental al inteligenţei este îndrăzneala, curajul, aventura”. Doar riscând, fiinţa se

Înscrie cu adevărat sub orizontul cunoaşterii, revelându-i-se marea taină a rodirii: „Se cere înainte de toate o totală sinceritate faţă de sine şi faţă de ai tăi. Nu ştii decât ceea ce *trăieşti tu;* nu rodeşti decât în măsura în care te descoperi pe tine. Orice drum e bun dacă duce în inima fiinţei tale, dar mai ales drumurile subterane, marile experienţe organice, riscurile, aventura. Un singur lucru e esenţial: să rămâi *tu,* să fii autentic, să nu-ţi trădezi fiinţa spirituală”. Sensul vieţii, împăcarea cu lumea, seninătatea spiritului se leagă astfel de mitul „simplu, universal, tragic şi comun” al rătăcirii în labirint, la fel ca şi de „basmul” căutării tinereţii eterne. Generaţia 30 e prima, crede Mircea Eliade, în care se face auzit acest „strigăt” al basmului; obsedată de mitul vârstei, ea a avut curajul de a-şi mărturisi setea de libertate şi plenitudine spirituală, orgoliul de a crede într-o „tinereţe veşnică”. Vechiul basm românesc al tinereţii fără bătrâneţe şi al vieţii fără de moarte a trăit însă latent în toate generaţiile trecute: l-au visat paşoptiştii, *Luceafărul* lui Eminescu, „pasărea fără somn” a lui Blaga. Cultura noastră şi-a desenat profilul sub semnul acestui mit. Dincolo de istoria care se consumă, poporul român trăieşte aşadar istoria care „se face”; neliniştile sale nu sunt zbucium steril, ci expresii ale unui spirit creator febril, fascinat de valorile absolute, adică mărturia a ceea ce Mircea Eliade numeşte „setea de eternitate a României”.

TRASEE INIŢIATICE. Adunând pentru întâia oară într-un volum de sine stătător textele apărute sub semnătura lui Mircea Eliade în publicaţiile exilului, *împotriva deznădejdii,* vine să reconfirme nota de exemplaritate a unuia dintre cele mai fascinante destine culturale pe care le-a adus în scenă spiritualitatea românească. Dacă, aşa cum îşi imaginea autorul, cineva ar întocmi „o bibliografie a pribegiei”, demersul configurat din suma acestor articole s-ar constitui într-o mărturie a „contemporaneităţii”, autenticităţii şi rezistenţei spiritului românesc, căruia i s-a cerut atât de des, ca preţ, tristeţea exilului. Din suferinţele, nădejdea şi revelaţiile diasporei se decantează valori ce

aparţin universalului, în aceeaşi măsură în care îşi păstrează locul în istoria culturii româneşti. Acesta ar fi, de altfel, sensul pe care Mircea Eliade îl desluşeşte în traseele, nu de puţin ori dramatice, ale experienţei emigraţiei: „A lua cunoştinţă de situaţia istorică actuală şi a fi gata de a plăti preţul care se cere ca să poţi deveni martorul contemporaneităţii este datoria fiecărui om liber; acest preţ se plăteşte şi în ţară şi în emi

Id., *împotriva deznădejdii,* Ediţie îngrijită de Mircea Handoca, cu o prefaţă de Monica Spiridon, Ed. Humanitas, Buc, 1992.

Ochiul de linx

161

graţie. (...) Nimeni nu poate ghici de pe acum în ce sens se vor orienta creaţiile de mâine ale diasporei româneşti. De un lucru putem fi siguri: că ele vor spori valorile tradiţiei noastre universaliste, nepierzând prin aceasta nici autenticitatea lor curat românească, nici locul lor în istoria culturii româneşti" (Două *tradiţii spirituale româneşti). Avân*d ca predecesori pe ciobanii fascinaţi de ritmica transhumantei, dar şi pe universaliştii „moderniști", scriitorii şi cărturarii refugiaţi au, în viziunea lui Mircea Eliade, misiunea de a valorifica în chip pozitiv libertatea unei spiritualităţi de tip universalist, cu vocaţia deschiderii. Valorilor Occidentului european, clasice şi romantice, li se cer adăugate cele extra-europene, structurate bipolar.

Două ar fi de aceea axele în jurul cărora se organizează valorile culturii româneşti, prima fiind reprezentată de ceea ce Eliade numeşte „polul eminescian" (cu reprezentanţii de marcă, printre care Haşdeu, N. Iorga, Vasile Pârvan sau Nae Ionescu), iar cea de-a doua de „polul caragi-alesc" (sau lovinescian etc). Tensiunea dintre cele două direcţii, sau mai exact, moduri de a fi, este continuă şi reprezintă unul dintre motivele pentru care, crede autorul, spiritualitatea românească s-a păstrat deschisă în faţa istoriei, apărându-se de orice formalism. Cultura românească aduce astfel în prim plan simultan două chipuri, cel al lui Mitică şi cel al lui Dionis. Remarcând faptul că această polaritate nu e totdeauna reductibilă la ceea ce cu un termen general a fost numit „eminescianism" sau „caragialism", ea regăsindu-se pe

nenumărate alte planuri, Mircea Eliade va descifra aceeaşi structură antinomică şi în tradiţia noastră populară, care exprimă tensiunea dintre „agricol" şi „pastoral": „Fără a pretinde că această dublă tradiţie populară românească ar avea vreo legătură directă cu polaritatea pe care am întâmpinat-o în cultura românească modernă (şi în care cel mult ar interveni antinomia sat-oraş, iar nu aceea plugar-păstor), observăm, totuşi, că structura spiritualităţii agricole îngăduie anumite asemănări cu tradiţia eminesciană şi conservatoare, în timp ce structura spiritualităţii pastorale îşi găseşte anumite corespondenţe în concepţia anti-tradiţională şi cosmopolită pe care o reprezintă, între alţii, Caragiale". Dincolo de diferenţele care le aşază pe câmpul de tensiune al unei eterne rivalităţi, ambele reprezintă acelaşi mod de a răspunde lumii, adică de a exista într-un „Cosmos deschis".

Un alt articol, intitulat *Probleme de cultură românească,* vine, câţiva ani mai târziu, să nuanţeze ideea, autorul optând aici pentru binomul

„Modernism-tradiţionalism". Primul termen al formulei se referă la „toate manifestările unei ideologii şi unei politici care urmărea repedea integrare a tânărului stat românesc în categoria statelor Europei occidentale", iar cel de-al doilea acoperă „toate acele predispoziţii, tendinţe şi doctrine naţionaliste, poporaniste antioccidentalizante sau anti-moderniste, pe care le-au mărturisit atât o bună parte din scriitorii, gânditorii şi cărturarii noştri (de la Eminescu la N. Iorga şi Nae Ionescu), cât şi unele şcoli literare devenite curente de opinie publică (semănătorismul, gândirismul)". În măsura în care s-au constituit în expresia unei sensibilităţi autentice, amândouă aceste curente au fost creatoare, raportul contradictoriu şi tensiunea instituită de prezenţa lor simultană pe scena istoriei culturale dovedindu-se deosebit de fecundă şi contribuind la parcurgerea etapelor necesare pentru ca „neamul românesc să ajungă la conştiinţa destinului său istoric". Căci ambele direcţii îşi au, consideră Eliade, punctul de plecare în sensul atribuit conceptului de istorie, pentru tradiţionalişti ea fiind o devenire cu ritmuri egale (de

tipul cadenţelor simetrice), în contrast cu viziunea moderniştilor, pentru care istoria e în primul rând clipa vie a timpului „care se face acum". Având în vedere această premisă, autorul subliniază faptul că, mult înainte ca istoria să devină una dintre problemele capitale ale speculaţiei filosofice occidentale, gânditorii, scriitorii şi cărturarii români s-au arătat preocupaţi de realitatea şi „concretul" istoric. Revenind, cu un alt prilej, asupra observaţiei referitoare la prezenta acestei structuri bipolare, Mircea Eliade amendează excesul programatic, subliniind faptul că, aşa cum a înţeles şi a arătat Nae Ionescu, o cultură e un organism viu, iar opera autentică, expresia unui spirit interogativ, ele neputându-se deci produce şi menţine prin programe şi manifeste, ci doar prin creaţia valorilor culturale: „În orice caz, o cultură n-are nimic de câştigat dacă e planificată, dacă se face după program. (Vedeţi ce se întâmplă în Rusia Sovietizată). Un creator de valori promovează de obicei şi o şcoală, provocând un interes general pentru propriul său univers spiritual. Un mare profesor cristalizează vocaţii şi în sensul acesta el organizează o cultură. Dar nu o planifică, nu mobilizează tinerele talente pe un drum care, organic, nu e drumul desăvârşirii lor lăuntrice" (Cwm *se face o cultură).* Din acest motiv, dincolo de „propaganda" pe care cei din exil o fac vorbind şi scriind despre tragedia ţărilor al căror destin cultural se desfăşoară sub pecetea „planificării", singurul gest cu adevărat viu, capabil cel puţin să îndulcească asprele contururi ale unor astfel de trasee, este gestul născut pe tărâm cultural. În circuitul valorilor universale, o ţară nu poate intra decât în ansamblul creaţiilor sale, care echivalează.

fiecare în parte, cu o bătălie câştigată, justificând astfel istoric destinul unui popor: „Trăim, astăzi, o epocă de teroare istorică, şi un neam supravieţuieşte în măsura în care îşi mobilizează toate rezervele lui spirituale. O cultură este însă, şi ea, expresia acestor rezerve spirituale ale neamului. Valorile universale pe care le creează echivalează cu tot atâtea bătălii câştigate în istorie. În cele din urmă, justificarea istorică a unui neam se face prin valorile spirituale pe care le creează".

Ideea formulată în finalul acestui articol din 1951 apare prefigurată, cu doi ani mai devreme, într-un text dedicat spiritului exemplar şi pur pe care l-a adus în cultura română Eminescu. Nu prin istoria sa, vinovată de a impune forme precare, supravieţuieşte un popor, ci prin creaţiile geniilor sale, al căror timp interior scapă destrămării şi se fixează în eternitate, asigurând astfel unui întreg popor dreptul la „nemurire": „O formă istorică, chiar dacă ar fi perfectă, este întotdeauna precară; durează un anumit număr de ani sau de decenii şi apoi lasă locul unei alte forme istorice. Niciun fel de eternitate nu este îngăduită organismelor politice şi sociale. Singura eternitate acceptată de istorie este aceea a creaţiilor spirituale. Care, bineînţeles, reflectează şi specificul naţional al gintei creatorului şi momentul în care a vieţuit acesta, le reflectează şi, am spune, le proiectează în eternitate. Patetica luptă a Heladei cu perşii este încă actuală pentru lumea modernă pentru că a cântat-o Eschil. Au fost şi alte invazii, pe de o parte şi alta a Mării Egee, dar despre ele ştim foarte puţin pentru că n-a existat un Eschil, care să le scoată din istorie şi să le fixeze în eternitate. Obscur, dar nu mai puţin patetic, neamul românesc simte că şi-a asigurat dreptul la nemurire mai ales prin creaţia lui Mihai *Eminescu" (Eminescu).* O astfel de judecată era de altfel previzibilă, având în vedere convingerea lui Mircea Eliade că în orice operă de valoare sensurile se formulează din confluenţa a doua timpuri, cel determinat, al „momentelor istorice", şi cel secret, cu ritmuri când lente, când precipitate, ale „regimului nocturn al spiritului". Dacă, pe de o parte scriitorul nu poate fi absent din prezentul său istoric, fără riscul de a crea o operă abstractă, artificială sau hibridă, iar pe de alta, nu poate să nu răspundă fascinantelor desfăşurări ale temporalităţii sale interioare, ceea ce defineşte un artist, conferindu-i măreţie dar şi tragism, e tocmai această paradoxală luptă şi împăcare cu timpul. De fapt, acestea sunt semnele sub care se desfăşoară destinul oricărui om, sfâşiat între, nevoia de a rămâne în timp" şi tentaţia de a „ieşi" dincolo de graniţele sale, prin religie, metafizică

„acesta este destinul omului: să trăiască în Timp, în Istorie, păstrând totuşi legătura cu eternitatea" *(Scrisul şi misiunea literaturii).*

Trăind în plină epocă profană, artistul „iese" astfel din timp printr-o „concentrare" a sa, opera de artă fiind, după Eliade, expresia unei tehnici mistice şi a unei „metode de salvare a omului". De altfel, chiar dacă nu pune în evidenţă motivele clasice ale unui traseu iniţiatic, orice creaţie culturală autentică reprezintă un „drum spre centru" către realitatea absolută a spiritului pur. Un astfel de drum se conturează şi în paginile acestui volum, centrat pe ideea că în toate epocile de criză, ieşirea din labirint depinde, în chip decisiv, de înţelegerea unui adevăr elementar, anume cel după care continuitatea identităţii naţionale se asigură prin cea a creativităţii, prin fluenţa şi dialogul valorilor spirituale.

TREISPREZECE TRANDAFIRI. Transcriind manuscrisul maestrului Anghel D. Pândele, secretarul său, Eusebiu Damian, e silit să constate că, de la chiar primele sale fraze, care „îl intrigaseră peste măsură", textul îi scapă înţelegerii. Pentru el, paginile acoperite cu un scris aproape ilizibil alcătuiesc un fel de criptogramă, cu atât mai mult cu cât firul acţiunii e foarte adesea, i se pare secretarului, „rupt" de indicaţii care, departe de a limpezi subiectul, îi accentuează caracterul enigmatic. Cititorul e invitat, de exemplu, ca, ajuns la un anumit pasaj, să facă o pauză, timp în care i se cere să „recapituleze dialogurile în ordine inversă", sau ca, la finele monologului unuia dintre personaje, să abandoneze lectura piesei şi să deschidă o altă carte, nu întâmplător, prima care îi cade sub ochi, să citească cu voce tare câteva rânduri dintr-o pagină şi să încerce „să inventeze legătura dintre cele două texte".

Prezenţa acestor indicaţii regizorale, la prima vedere „excentrice", traduce însă nicidecum intenţia autorului de a-şi rătăci cititorii, aşa cum e înclinat să creadă Eusebiu, ci, dimpotrivă, încercarea sa disperată, *dramatică,* de a le lumina drumul în labirint, de a le descoperi calea spre centru. În esenţă, fiecare dintre exerciţiile propuse reprezintă o probă şi marchează, în succesiunea lor, treptele unui traseu iniţiatic. De altfel, ele au o valoare emblematică, rezumând credinţa personajelor lui Mircea Eliade că în lumea în care trăim „ni se

fac necontenit semne". Deşi abil „camuflate", sensurile sale sunt de fapt „fragmente" dintr-o „revelaţie primordială", ceea ce înseamnă că orice operaţie de decriptare presupune o simbolică întoarcere în timp, repetarea, în ordine inversă, a unui scenariu deja jucat. Astfel, dacă

aventura fiinţei în lume lasă oricând să transpară marea „taină a primei repetiţii", a cunoaşte e sinonim cu a recunoaşte, iar a şti „cum să privim" (condiţie esenţială pentru a deveni, oricând şi oriunde, „liberi, spontani, creatori") e egal cu a şti cum să „vezi" înapoi, altfel spus, cu a-ţi aminti. „Aduceţi-vă aminte!", sunt îndemnaţi ascultătorii lui Fărâmă, din *Pe strada Mantuleasa,* „nu uita!", căci altfel eşti definitiv „pierdut", e avertizat Gavrilescu, din *la ţigănci.*

Sub semnul acestor formule-cheie se înscrie şi romanul *Nouăsprezece trandafiri".* Cuplul Niculina-Laurina, împreună cu trupa de teatru a lui Ieronim Thanase, îşi propun să demonstreze ideea că revelaţia deschiderii spre universal se poate obţine doar spărgând „coaja întâmplărilor aparent banale", or, această operaţie de redimensionare a lumii este, la rândul ei, condiţionată de practicarea unui exerciţiu spiritual, din ce în ce mai străin „omului din zilele noastre", anamneză. Coborând spre rădăcinile ascunse ale lucrurilor, fiinţei i se descoperă astfel nu doar pluralitatea semnificaţiilor unui eveniment, ci dimensiunea transistorică şi simbolismul primordial al oricărui obiect, gest sau întâmplare: „Deci, mi-am spus, din nou acelaşi lucru: anamneză prin gesturi, prin incantaţii, prin spectacol. Cum spunea Ieronim, acesta este scopul tuturor artelor: să reveleze dimensiunea universală, adică semnificaţia spirituală a oricărui obiect sau gest sau întâmplări, cât ar fi ele de banale sau ordinare". Nu este vorba prin urmare despre o aventură, ci despre un *ritual* al cunoaşterii, a cărui neobosită repetare ar produce, crede regizorul Ieronim, acelaşi efect pe care îl are, în sufletul unui credincios, recitarea rugăciunii dintâi, adică o revelaţie de natură religioasă: „Repetarea şi necontenita reformulare a acestor gânduri constituie, pentru mine, mai mult decât o voluptate intelectuală. Nu se compară

cu emoţia estetică a recitării unui poem. Îmi place s-o compar cu efectul pe care îl produce, în sufletul unui religios, recitarea rituală a marilor rugăciuni, mai ales a rugăciunii dintâi, *Tatăl nostru… Deci*, ca să revin la adevărata interpretare a evenimentelor istorice şi ca să conclud, îmi place să-mi repet de câte ori am prilejul, să repet într-un mod oarecum ritu*al, că d*escifrarea semnificaţiilor simbolice secrete ale evenimentelor istorice poate constitui o revelaţie, în sensul religios al termenului". Convins că, de altfel.

Id., *Nouăsprezece trandafiri,* Ediţie îngrijită şi prefaţată de Mircea Handoca, Ed. Românul, Buc, 1991.

166

Diana Adamek acesta „este ţelul tuturor artelor", credinţă pe care o împărtăşeşte întreaga trupă de actori, Ieronim Thanase ajunge la concluzia că spectacolul încearcă să trezească însăşi memoria lumii, un alt chip al ei, secret, însufleţit de strălucirea luminii originare. O aceeaşi judecată transpare şi din manuscrisele lui Anghel D. Pândele, una dintre piesele sale transformându-se, în final, „într-o admirabilă poveste, un fel de mit cosmogonic, evocând apariţia luminii deasupra oceanului primordial, şi apoi, în chiar ultima frază, proclamând victoria Demiurgului şi exaltând majestatea Creaţiei".

Îndeplinind prin urmare funcţia unui „instrument de iluminare", teatrul reprezintă „astăzi, singurul mijloc de a dobândi libertatea absolută", adică unica noastră şansă de a evada din imensa închisoare pe care o anunţă evenimentele istorice, de a ne salva din infern: „Pentru unii din contemporanii noştri, cu privirile îndreptate nostalgic spre trecut, ceea ce ni se pregăteşte echivalează cu unul din infernele evocate în *1984,* sau alte anticipaţii de acest fel. (…) Vreau să cred şi sper că jocurile, spectacolele dramatice, gimnice, choregrafice sau recitarea de poezii şi cântecele nu vor putea fi, toate interzise. (…) Şi aceste nimicuri, gesturi, cântece, poezii recitate altfel decât am fost învăţaţi, meditaţii, rugăciuni interioare, exerciţii de respiraţie şi vizualizare, pot deveni tehnici de evadare. (…) Evadarea de care-ţi vorbeam adineaori nu implică ţări, oraşe sau continente necunoscute. Evadezi doar din spaţiul şi timpul în care ai trăit până atunci, timp şi spaţiu care, într-un viitor din nefericire destul de apropiat, vor

echivala cu o existenţă perfect programată într-o imensă închisoare colectivă".

Ideea că prin spectacolul dramatic putem ieşi din infern, dobândind „mântuirea", e subliniată de faptul că, în preajma Crăciunului, trupa lui Ieronim, la fel ca şi, cu mulţi ani în urmă, un alt grup de actori, întrerupe repetiţiile piesei având ca subiect coborârea lui Orfeu în Infern, pentru a pregăti premiera unui spectacol intitulat în mod sugestiv *Steaua sus răsare.* Evocând „Misterul Nativităţii, naşterea lui Iisus în Bethleem", venirea în lume a Mântuitorului, această a doua piesă răstoarnă perspectiva, deschizând un spaţiu în care ceea ce li se cere protagoniştilor (şi, în egală măsură, spectatorilor) e tocmai ceea ce i se refuza lui Orfeu. Căci, dacă interdicţia de a privi în urmă se dovedeşte, într-o traducere simbolică, sinonimă cu aceea de a-ţi aminti, noul scenariu pretinde îndelungi exerciţii de anamneză. Singurul care cunoaşte atât experienţa uitării, cât şi pe aceea, regeneratoare, a amintirii, e maestrul Anghel D. Pândele, cel care, îndrăgostindu-se de interpreta rolului principal din spectacolul *Orfeu şi Euridice,* va coborî în Infern, va trăi setea morţii şi va uita. În romanul

Ochiul de linx

J67

Nouăsprezece trandafiri, spaţiul infernal e reprezentat prin cabana pădurarului din pădurea Alunişului, care, asemenea colibei înconjurată de un hăţiş de arbori din *Nopţi la Serampore,* e scena pe care se joacă un spectacol al morţii. Simptomatică este în acest sens setea nefirească pe care o simte personajul, teama sa că s-ar putea ca această „tortură" să nu se potolească niciodată. Descoperindu-i funcţia magică a teatrului, Niculina şi Laurian îi veghează de fapt reîntoarcerea, pentru a-i dărui apoi eliberarea finală. Dispariţia celor trei, amintind-o pe cea a protagonistului nuvelei *Secretului doctorului Honigberger,* are înţelesul probei supreme a „ieşirii" din timp.

E vorba, mai exact, despre o abolire a timpului profan; decamuflată, lumea nu mai este pentru cei trei „mântuiţi", istorie, ci mister al unui perpetuu început. Căci, dacă zăpada poate sugera un ocean îngheţat, în sania care îi poartă dincolo de graniţele timpului

recunoaştem cu uşurinţă o ipostază a bărcii şi a leagănului primordial. De asemenea, buchetul pe care Anghel D. Pândele şi cei doi tineri logodnici nu uită să îl trimită în dar cuplului Eusebiu-Valeria, este „semnul" unui univers auroral, Gilbert Durand legând simbolismul trandafirului care înfloreşte pe lemn uscat de cel al crucii, simbol sacru al „totalizării spaţiale" şi al unităţii contrariilor. Şi un ultim amănunt semnificativ: din cei nouăsprezece trandafiri, şase se ofilesc de fiecare dată, astfel că buchetul se compune de fapt din treisprezece superbe flori de un roşu aprins. „Număr cu noroc", remarcă, visător, fostul secretar al lui Pândele. Şi, într-adevăr, e vorba doar în aparenţă de o cifră nefastă, deoarece, cu toate că reprezintă o figură a Morţii, cea de-a treisprezecea carte din arcanele majore ale jocului de Tarot nu semnifică un sfârşit, ci renaşterea ce urmează încheierii oricărui ciclu. Respectând schema şi logica jocului, trebuie să citim în această cifră (după *Dicţionarul de simboluri)* suma lui doisprezece şi unu. Romanul *Nouăsprezece trandafiri* poate fi considerat astfel expresia eternei nostalgii a fiinţei şi a *dramaticei* sale încercări de a regăsi, într-un univers desacralizat, chipul originar şi spiritul ascuns al lumii.

DRUMUL SPRE SINE. Cuprinzând interviurile pe care Mircea Eliade le-a acordat profesorului Claude-Henri Rocquet, *încercarea labirintului"* oferă unul dintre cele mai fermecătoare exemple a ceea ce, cu un termen consacrat, se poate numi „operă deschisă". Multitudinea planurilor şi plurivalenta sensurilor sunt notele definitorii ale acestui dialog sclipitor, la capătul căruia se subliniază caracterul inevitabil parţial al oricărui răspuns, precum şi, derivând de aici, posibilitatea unor reformulări, a unor accente suplimentare, menite să anunţe şi să deschidă alte contexte, noi perspective: „Mă recunosc dinainte în tot ce am spus, cu excepţia întrebărilor de formă, dar insistând totuşi asupra acestui punct: nu am impresia că v-am răspuns într-un mod cu totul limpede şi definitiv. Aceste cuvinte trebuie luate drept ceea ce sunt: circumstanţiale, provizorii. Totul rămâne deschis. Totul ar putea fi reluat. Răspunsurile date sunt exacte, dar parţiale. S-ar mai putea sublinia ceva, adăuga altceva. (...) Da, totul

rămâne deschis. Ca după orice experienţă neaşteptată, mă aflu în faţa unei perspective mai largi decât aceea care îmi era familiară. Acum mă văd gândind lucruri foarte interesante şi pe care nu mi le închipuiam înainte cu câteva săptămâni. La începutul acestor întrevederi ştiam că aveam anumite lucruri de spus, dar nu erau acelea care îmi vin astăzi în minte. Imaginea care mă posedă acum este această deschidere spre viitor".

Cu această destăinuire, Mircea Eliade anticipează de fapt refuzul, formulat într-o replică ulterioară, de a se considera un „maestru de gândire" sau un „guru", ale cărui lecţii ori model spiritual, se impun urmate. Multe dintre răspunsurile sale sunt introduse de altfel printr-un „eu cred", „încerc să spun", acest prag exprimând nu atât prudenţa, cât, de fiecare dată, o invitaţie secretă la dialog. El se simte „nici măcar un ghid", asumându-şi doar rolul modest al unui „tovarăş de drum", al unui „însoţitor puţin mai avansat", ce acceptă să se supună împreună cu ceilalţi unor noi încercări, altor probe ale unei nesfârşite iniţieri. Sentimentul încercat aici este cel al parcurgerii labirintului, traseu în funcţie de care se defineşte orice existenţă, devenirea însăşi. Căci, totul în viaţă „este o serie de încercări", de unde rezultă că „omul se face printr-un şir de iniţieri inconştiente", desăvârşirea fiind înscrisă astfel în rătăcire, iar biruinţa în riscul de a te pierde.

Legând mitul labirintului de cel al lui Ulise, a cărui călătorie spre Ithaca e în fond „o călătorie spre centru", Mircea Eliade recunoaşte de

Id., *încercarea labirintului,* traducere şi note de Doina Cornea, Ed. Dacia, Cluj, 1990.

aceea în aceasta din urmă „un model exemplar pentru un anumit mod de a fi în lume" şi consideră că „fiecare din noi are ceva din Ulise". La întrebarea lui Claude-Henri Rocquet dacă ar putea el constitui „figura emblematică" a *omului* Mircea Eliade, „însoţitorul" acestei cărţi va răspunde, cum era de aşteptat, afirmativ. Ceea ce l-a preocupat în mod constant, în primul rând, a fost apărarea magică a unui centru, aflăm dintr-un alt interviu, or acesta a fost şi sensul

peregrinărilor lui Ulise.

Discuţiile pe această temă a călătoriei exemplare, spre sine, în care Mircea Eliade descifrează eterna aventură a spiritului uman, devin tot atâtea prilejuri de a sublinia semnificaţiile şi rolul memoriei. În interpretarea pe care Claude-Henri Rocquet o dă „parabolei" cuprinse în *Pe strada Mantuleasa,* interpretare cu care Mircea Eliade se declară cu totul de acord, se vorbeşte astfel despre o funcţie „salvatoare" a memorie, în sensul că orice amintire aparţine într-o oarecare măsură memoriei originii, iar aceasta e „lumină şi mântuire". Zaharia Fărâmă, personajul care va oficia acest ritual al coborârii spre începuturi, devine, observă Claude-Henri Rocquet, cea de-a doua imagine emblematică a lui Mircea Eliade, „geamănul (său) mitic şi dublul frăţesc", cu atât mai mult cu cât nu doar *Jurnalul,* ci întreaga creaţie a cercetătorului şi scriitorului comunică „pasiunea de a salva timpul", de a reface o „istorie sfântă".

Desigur, în *încercarea labirintului* nu vor lipsi nici observaţiile referitoare la „visul de a totaliza contrariile", vis ce însoţeşte secret aventura fiinţei în lume. E readusă, de asemenea, în discuţie relaţia sacru-profan, precum şi problema „camuflării" adevărurilor eterne ale gândirii mitice şi a desacralizării lumii. Există apoi mai multe referiri la „solidaritatea „dintre condiţia umană şi Cosmos, la un „mister" care este simultan al omului şi al universului astral şi care constituie acel „ceva fundamental" ce revine în diverse culturi, anume magia ritmului cosmic, zi şi noapte, iarnă şi vară, viaţă diurnă şi viaţă a viselor, lumină şi întuneric, naştere, moarte şi renaştere. Eliade pune în evidenţă astfel, remarcă Claude-Henri Rocquet, universalitatea simbolului dincolo de diversitatea simbolizărilor, realizând legătura intimă ce există între conştiinţa unei lumi reale şi semnificative şi descoperirea sacrului. „Prin experienţa sacrului – spune M. Eliade – spiritul a perceput diferenţa dintre ceea ce se dezvăluie ca real, puternic, bogat şi semnificativ, şi ceea ce e lipsit de aceste calităţi, vreau să spun fluxul haotic şi primejdios al lucrurilor, apariţia şi dispariţia lor întâmplătoare şi goală de

sens. (…) Experienţa sacrului este inerentă modului de a fi al omului în lume".

Sunt, în fond, toate acestea, sublinieri ale temelor centrale ale operei sale, dialogul conturând însă, paralel, şi constantele ce definesc portretul temperamental al omului Mircea Eliade. „Cred că trebuie să făptuim, să ne îndeplinim vocaţia şi să o urmăm fără să ne gândim la recompensă"; acestor cuvinte închipuind un fel de primă deviză, li se vor alătura astfel cele mărturisind credinţa că se cuvine „să răspundem cu dragoste la ceva ce ne exasperează şi ne terorizează", iubirea fiind „marea lecţie" ce se cere învăţată de fiecare. E greu de ştiut însă dacă starea de seninătate se dobândeşte prin „har" sau „trudă", observă Eliade, dacă suntem „dotaţi" sau se impune un lung exerciţiu pentru a depăşi reacţiile de ură, aversiune, resentimentele… „Cred că am luptat mult", va recunoaşte în acest sens într-unul dintre interviurile reunite în secţiunea *Mitul şi scrisul.* E cea în care e consemnată şi „lupta" istoricului şi hermeneutului cu scriitorul Mircea Eliade, căci „nimeni nu poate trăi simultan în aceste două universuri spirituale: cel diurn şi cel oniric", respectiv cel al omului de ştiinţă şi al artistului. Imaginea pe care o conturează însă ansamblul acestor interviuri e cea a unui om fericit: de propria sa origine, de sensul tuturor probelor ce au urmat primelor experienţe, nu întâmplător, întâlnirea cu un „preafrumos monstru", şopârla albastră în care copilul de doi ani ghicea „graţie şi spaimă, cruzime şi zâmbet, totul", o perfecţiune deci a formelor revelate în lumină, sau cea a întâiului „moment de paradis" trăit în învăluitorul abur verde auriu al încăperii „boabă-de-strugure". Purtat cu seninătate, căldură şi discreţie, dialogul lui Claude-Henri Rocquet cu Mircea Eliade fixează astfel, într-un spaţiu deschis şi viu, un portret temperamental dintre cele mai tulburătoare.

FAUST II. Transcriind experienţa perioadei sale de detenţie, Constantin

Noica reface de fapt în *Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru*, ceea ce i se descoperă la un moment dat a fi un traseu **iniţiatic.** „Ce blând este să mergi aşa, *călăuzit,* prin necunoscut! E ca într-un rit de iniţiere sau ca într-un vis", mărturiseşte autorul acestui (fals) jurnal, amintindu-şi unul dintre drumurile pe coridoarele întortocheate ale

închisorii. Senzaţia pe care o încearcă cu acest prilej se va dovedi curând simptomatică, ea fiind în esenţă expresia refuzului de a accepta o lume care, distanţându-se de natură şi

renegându-şi zeii, şi-a anulat visele şi mai ales acel prag al mirării care este, observă Noica, începutul cunoaşterii. Lumea contemporană „nu mai are ceruri şi rude în ceruri, nu mai are în juru-i natură şi divinităţi ale naturii, este singură, în prizonierat cosmic", şi aceasta datorită a ceea ce se cuvine simultan „să admirăm şi să deplângem", anume „spiritul său de exactitate". Căci omul modern „a pus exactitatea în locul adevărului", înscriindu-se astfel pe o orbită îngheţată. Deşi s-a dovedit adesea „extraordinar, cu spiritul său de exactitate", el este un om care „într-un fel plânge şi trebuie să te rogi pentru el", un învingător căruia tocmai victoria îi închide drumul, adică un „frate Alexandru", acest nume privindu-i pe toţi „biruitorii nesiguri".

Personaj generic, acest „frate Alexandru" e protagonistul unor victorii suspendate: „Omul modern oferă pe piaţă tot felul de victorii, cu care nu are întotdeauna ce face, în aşa fel încât lumea de astăzi pare una în care victoriile sunt suspendate". În lumea sa, „totul se mişcă înainte", după legi stereotipe însă, de mecanică oarbă, şi oarecum, observă Constantin Noica, „fără să mai facă clic". E vorba, în primul rând, de faptul că „nimeni nu mai e în adecvaţie cu nimeni şi raporturile dintre oameni nu mai sunt fireşti, sub regimurile astea socialiste", regimuri în care pretenţia de a vorbi „ştiinţific" interzice idealismul activ, setea şi puterea de a crea, instaurând o lume nu a victoriilor, ci a istoriei suspendate. Visului i-a luat locul delirul, totul prezentându-se aici deformat, desfigurat. Căutând o comparaţie, C. Noica îşi trimite cititorul la *Faust* al lui Goethe, operă în care pare descris „însuşi timpului nostru", mai cu seamă în partea a doua, cea care consemnează, act cu act, „realizarea posibilului gol, a posibilului lipsit de orice necesitate". Singura diferenţă ar consta în faptul că, în timp ce *Faust II* este „uneori mărturisit, o ispravă de-a diavolului", realitatea contemporană „nu mai este întotdeauna sau *poate* să nu mai

fie opera diavolului". Cu toate acestea însă, la fel ca şi în *Faust II,* unde chiar şi poezia poveştii de dragoste cu Gretchen este otrăvită de o falsitate, de o „strâmbătate a situaţiei", realitatea la care se referă Noica (cea a regimurilor socialiste) e una profund alterată, în care „totul e viciat": „Nu ştiu cum se face că ele (regimurile socialiste) mută toate din loc, dislocând până şi sufletele oamenilor. Ai crede că numai viaţa publică este schimbată şi că te poţi refugia în cea privată; un moment chiar te încântă să nu mai ai răspunderi publice şi să fii restituit fericirii unei vieţi personale. Dar, şi aici, totul e viciat. Nu te mai

12 Constantin Noica, *Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru,* Ed. Humanitas, Buc, 1990

Diana Adamek înţelegi bine cu soţia Cnu-i mai aduci bani destui şi nu mai reprezinţi nimic în societate); nu te mai înţelegi cu copilul Cadevărurile tale nu mai sunt şi cele de la şcoală), iar cu prietenii e şi mai rău: dacă te vaiţi, rişti să devii incomod şi chiar primejdios politic, dacă nu te vaiţi le aduci o ofensă".

Observaţiei că „lumea noastră e faustică pentru că nu ştie ce vrea" i se alătură demonstraţia faptului că ea nu ştie în primul rând cine este, în „mizeria vieţii politice" fiind inclusă şi drama inadecvării şi pierderii identităţii, într-o discuţie cu Alee, tânărul cu care Noica împarte la un moment dat celula, e exprimată de altfel ideea că ei (acest *ei* denumind aici anchetatorii) „nu sunt ei" pentru simplul motiv că „între oameni, dacă îl anulezi pe celălalt, te anulezi şi pe tine". Realitatea socialistă va fi de aceea, încă o dată, raportată la *Faust II,* ambele fiind lumi în care „aproape că nu mai există oameni. Îi cauţi cu lumânarea şi nu dai decât de spectre". E o concluzie desigur mult prea amară pentru ca tânărul Alee să o poată accepta. De altfel, chiar Noica va ajunge în final să opună acestei convingeri credinţa că există în lume nu doar prototipuri de frumuseţe, ci şi de omenesc: Prototipuri de frumusețe avem. N-am putea avea şi de omenesc?". De asemenea, e consemnat gândul că „problemele adevărate ale cugetului nu sunt de găsit în cărţi" şi că, în fond, nimic nu are sens, fiind doar o risipă oarbă

de sori şi planete, dacă fiinţa nu-şi poate găsi fericirea: „Căci – vorba lui Goethe – la ce bun toată această risipă de sori şi planete (de revoluţii istorice şi tehnico-ştiinţifice, vom spune), dacă până la urmă o fiinţă umană nu e fericită?"

Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru vorbeşte astfel nu doar despre o „lume spectrală", ci, în egală măsură, şi despre o realitate vie, în care există voci, priviri şi mai cu seamă întâlniri menite să amintească despre „o dragoste, o slujbă, doi copii, un revolver uitat în pod, o sentinţă capitală comutată în muncă silnică", din toate aceste semne recompunându-se, „ca sub un ochi magic", miraculoase „imagini de vis". Există apoi câteva portrete, dintre acestea detaşându-se cel al lui Alee, reprezentând revolta împotriva a tot ceea ce nu e adevărat, a lui Matei, înţeleptul inocent, sau cel al lui Ernest, omul care râde, purtându-şi pretutindeni cu sine, chiar şi în închisoare, „covorul fermecat, gustul zborului". Sunt, desigur, toate acestea, reperele traseului iniţiatic despre care vorbeau primele pagini ale cărţii, traseu revelând în final sensul adânc al iubirii. „Eu cred că amicul nostru – remarcă astfel unul dintre „personajele" cărţii – când visează un stat care să spună câtorva sute de oameni dispune şi fă ce vrei, regăseşte fără să ştie sau fără să vrea, vorba Sf. Augustin: iubeşte şi face vrei! Vorba asta a

părut şi ea nebunească; da noi ştim care-i sensul, anume că tocmai acela care iubeşte cu adevărat nu mai face ce vrea, ci doar ce trebuie". A iubi devine astfel sinonim cu a înţelege. Ceea ce presupune şi a ierta, a-ţi fi milă şi a te ruga pentru toţi biruitorii de o clipă, dar mai cu seamă pentru „fratele Alexandru", pe care „îl vor blestema până şi comuniştii", natura pustiită şi zeii renegaţi, adică pentru „fratele Marx". Şi poate că rugăciunea lui Constantin Noica, iertarea sa începe în surâsul dăruit, la ieşirea din închisoare, altui nefericit învingător, comandantul ei: „Mă uit la comandantul închisorii, înainte de ieşi pe uşă afară, prinşi amândoi în surâs". E, fără îndoială, surâsul despărţirii de o lume.

FILOSOFIA CA DONJUANISM. în măsura în care fiecare om „e o

formă de încăpățânare", el reprezintă o idee, iar întâlnirea cu celălalt începe prin a recunoaşte că „îţi place să vezi care e gestul ideii, care e vocea ei. Cum surâde ea", spune Constantin Noica în chiar prima pagină a *Jurnalului) filosofic13.* E prefaţată astfel ideea centrală a acestei cărţi, rezumată în credinţa că singura Şcoală perfectă e cea în care nu se predă propriu-zis nimic, unde stările de spirit trec înaintea tuturor conţinuturilor, sfaturilor sau învăţăturilor, iar „un exemplu de seninătate intelectuală" se dovedeşte mult mai educativ decât o lecţie. Există în acest sens o referire la „sărbătoarea de a face din orice o sărbătoare", a cărei expresie esenţializată este „sărbătoarea de a nu avea niciuna": „Începi cu sărbătoarea de a-ţi regăsi lucrul; pe urmă vine sărbătoarea de a ţi-l întrerupe; deschizi ziarul şi trăieşti sărbătoarea de a vedea că nu s-a întâmplat nimic rău; te plimbi şi totul e sărbătoare; iar când te întorci să iei masa, nu mai ştii bine dacă e sărbătoarea mesei însăşi sau aşteptarea aceea atât de subtil descrisă în *Zauberberg* de Thomas Mann, de a fuma la capătul ei o ţigară. Căci se îngrămădesc peste tine toate celelalte sărbători, te solicită toate, îşi dispută fiinţa şi timpul tău toate, până ce, ameţit de atâta fericire, invoci sărbătoarea cea de toate zilele – care nu le e dată celor din Paradis – sărbătoarea de a nu avea niciuna". Toate aceste observaţii se fundamentează de fapt pe convingerea că „totul e bun, chiar şi lucrul vinovat, cu condiţia să nu întârzii la el", că adevărurile nu sunt legate întotdeauna de reuşite, infecunde adesea.

Id., *Jurnal filosofic,* Ed. Humanitas, Buc, 1990.

174

Diana Adamek ci de sensurile revelate în înfrângere, în despărţire şi risipire. Adică în sentimentul de a fi „aşezat în curgere".

Reflecţiile pe această temă, în care C. Noica descifrează prima şi ultima problemă a filosofiei („Poate că prima şi ultima problemă a filosofiei e curgerea, pierderea, viaţa"), îi vor prilejui cititorului o reîntâlnire cu mitul fiului risipitor. Paginile *Jurnal (ului) filosofic* închid în ele, spune ultima însemnare, „numai două lucruri, două mituri proprii: mitul Şcolii şi mitul Fratelui", or, acesta din urmă îşi dezvăluie semnificaţiile prin prisma mitului complementar al fiului. Sunt în fond miturile între care se înscrie întreaga noastră viaţă morală, căci totul

este fie pierdere, fie împietrire, flacără sau îngheț: „Toată viața noastră morală începe aici: între fiul risipitor și fratele lui. Ne pierdem și ne căim; sau ne păstrăm și ne împietrim inima". A răspunde acestei ultime alternative înseamnă însă a repeta eroarea lui Narcis și a celor care, „văzând, vor să-și fixeze imaginea; să rămână la ei înșiși pentru că sunt perfecți", să trăiască adică refuzând însăși legea creșterii interioare. Lipsită de vibrații, tocmai această „perfecțiune" e, așadar, singura, dar marea imperfecțiune a lui Narcis. Pe de altă parte, esențială în viață, notează Noica, este întâlnirea cu celălalt, ceea ce presupune în ultimă instanță „să fii rudă cu oamenii. Să ai atâta omenesc în tine, încât să te recunoască toți oamenii", experiență desigur imposibilă atâta vreme cât păstrându-te, îți împietrești inima. „Dacă e vorba să mă laud, mă voi lăuda numai cu slăbiciunile mele", mărturisește de aceea C. Noica, citând din apostolul Pavel.

Întreaga problematică a cunoașterii stă de altfel sub acest înțeles al pierderii. Orice adevăr se câștigă riscând, acceptând înstrăinarea, aventura în necunoscut, căci „actul de cunoaștere nu e reducere la cunoscut, act de asimilare: a mânca, așa cum vor filosofii grași. E act de înstrăinare, de pierdere, ca și actul dragostei. E risc. Nu e *a-simil-arer* ci o *alter-axQ.* Te devitalizezi dând viață". Sunt, toate acestea, semnificații pe care autorul le va rezuma în definiția filosofiei ca donjuanism: „Filosofia ca donjuanism. Pe lângă ea, oamenii de specialitate fac simple căsătorii burgheze. Esențialul e să cucerești. Nu să accepți. Nu să știi". Și, de asemenea, să iubești: „Nu veni aici fără dragoste. Cartea nu e un pensum, iar fără dragoste nu face nimeni cultură, și în orice caz filosofie", avertizează o altă însemnare, căreia i se alătură pasajul referitor la relația secretă dintre sentimentul ce precedă și, desigur, însoțește scrierea unei cărți și cel pe care îl trăiește un îndrăgostit: „Cartea pe care aștepți s-o scrii. Să fii sub stăpânirea unui singur lucru, a unui singur sens. Să faci toate celelalte gesturi ale vieții, dar ele să

nu fie altceva… Așa trebuie să fie când ești îndrăgostit". Nu e întâmplător de aceea faptul că dintre atâtea posibile figuri de

„cuceritori", al căror nume ar fi putut figura în definiţia filosofiei, Constantin Noica o alege pe cea a lui Don Juan, veşnicul îndrăgostit.

Jurnal (ul) filosofic dezvăluie astfel un spaţiu al cunoaşterii configurat la confluenţa a doua drumuri, autorul desenând dincolo de „calea regală a raţiunii" şi „căile neştiute ale inimii", unde geometria şi rigoarea cer alături şi „un dram de nebunie": „Dacă iubiţi muzica, pierderile, curgerile, creşterile; dacă vă plac geometria şi rigoarea, fără să vi se împietrească inima şi mintea, dacă aveţi un dram de nebunie şi un munte de măsură, veţi întâlni cândva, filosofia". La originea filosofiei stă „libertatea de a fi absurd", iar frumuseţea ei constă în faptul că „se poate începe de oriunde": aceasta e singură învăţătură a Şcolii pe care o visează Noica. Discipolul va afla aici că oamenii se definesc după modul în care se pierd în acţiune sau contemplaţie, că există şi voluptăţi ale înfrângerii făcute să descopere „lumile acelea cu porţi spre alte lumi" pe care fiecare le poartă cu sine, că uneori tocmai experienţa erorii e cea care dă *direcţia* adevărului.

Ceea ce răzbate din această carte e, astfel, surâsul învăluitor al celui care ştie că nu e numai greu să reuşeşti întotdeauna, dar e şi infecund, pentru că devii „premiant". Ideea asupra căreia se insistă este că există „o virtute mult mai mare şi în orice caz mult mai utilă decât tehnica de a reuşi, aceea de a şti ce să faci cu nereuşitele". Nu pot fi date însă în acest sens reţete, observă Constantin Noica, pentru simplul motiv că în viaţă nimic nu e exemplar şi dacă nu se realizează în temeiul propriilor experienţe, existenţa nu e decât o copie imperfectă, o indecisă şi vinovată amânare. În Şcoala despre care vorbesc paginile acestui *Jurnal,* discipolul va trebui să-şi însuşească de aceea o singură învăţătură, anume că „n-are nimic de primit, că trebuie să crească", desprinzându-se mereu de modele. Neastâmpărul buruienii chiar şi nu cuminţenia iederii, risipa şi despărţirea, „trădările" lui Don Juan, doar ele pot promite împăcarea cu lumea. Emblematică este în această ordine de idei ultima însemnare: „Revăd tot Jurnalul. Ce închide el, în fond? Numai două lucruri, două mituri proprii: mitul Şcolii şi mitul Fratelui. Şi poate că nu sunt nici măcar două, ci e unul singur. Căci sunt eu însumi Fratele, care caută, prin Şcoală, împăcarea cu lumea: cu fiii ce vin, cu fiii ce pleacă în lume".

TRASEE ALE SPIRITULUI ROMÂNESC. Încredinţat că dimensiunile reale ale notele cu adevărat definitorii ale orizontului românesc se lasă descifrate nu atât din perspectiva unei istorii a filosofiei, cât dintr-una a vieţii spirituale a poporului, Constantin Noica îşi propune să realizeze, cu volumul său de studii şi articole intitulat *Pagini despre sufletul românesc14,* o incursiune în „lumea duhului românesc". Un prim însemn al acesteia ar fi, consideră autorul, o stare de tensiune, de criză, generată pe de o parte de conştiinţa faptului că, întrucât ceea ce ne reprezintă valoric e cultura populară, prin tot „ce avem mai bun în noi" suntem „săteni", iar pe de altă parte de refuzul de a mai rămâne, în plan spiritual (deopotrivă însă, politic şi economic), „eternii săteni ai istoriei". Cu alte cuvinte, drama poporului român ar consta în conflictul dintre „etern" şi „istoric", dintre o viziune statică a timpului şi impulsul de a acorda fiinţa cu legile universale ale creşterii, ale devenirii. Cel puţin teoretic, dilema e fără ieşire. Căci, deşi „simţim că nu mai putem trăi într-o Românie patriarhală, sătească, antistorică" şi „vrem o Românie actuală", ne este propriu şi sentimentul că „nu o plenitudine istorică, nu realizări majore, pe care neamul nostru n-ar fi avut când să le făptuiască, dau garanţia duratei" şi că, în fond, există un plan faţă de care toată frământarea istorică e irosire, pierdere, curgere zadarnică. Solidar cu acesta din urmă, neamul românesc a *rămas în* măsura în care a înţeles să participe la eternitatea fiinţei. Dincolo de acest impas teoretic, de această „insolubilitate" care, consideră Constantin Noica, „nu ne mai poate paraliza", se conturează ferm tendinţa spiritului românesc de a merge către forme istorice: „Când un neam sau o cultură încep să coboare din eternitate, ele nu mai pot fi oprite nici măcar de convingerea că nu vor putea făptui dintr-odată forme istorice superioare".

În *Ce e etern şi ce e istoric în cultura românească,* studiu ce deschide volumul, sunt dezvăluite astfel treptele procesului de dizolvare a viziunii hieratice a timpului, concretizate în trei momente culturale, unul din secolul al XVI-lea, altul din secolul al XVIII-lea, iar ultimul din secolul XX. Primul exemplu, reprezentat de Neagoe

Basarab, pune în evidenţă „o conştiinţă orientată spre absolut, unde precumpăneşte eternul", cel de-al doilea face transparentă criza pe care o trezeşte aceeaşi conştiinţă, precum şi impulsul evadării în planul istoric conturat în opera lui Dimitrie Cante-mir, iar al treilea, purtând pecetea personalităţii lui Lucian Blaga, încearcă o împăcare între etern şi istoric, dar sfârşeşte prin a afirma primatul valorilor

14 Id., *Pagini despre sufletul românesc,* Ed. Humanitas, Buc, 1991.

vii ale culturii. Adâncind analiza, Constantin Noica va recunoaşte astfel în *învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său, Teodosie,* prima carte reprezentativă a culturii româneşti, ilustrativă în sensul unei conştiinţe contemplative, orientată spre eternitate, cum e conştiinţa românească din secolul al XVI-lea. Dacă cea dintâi „învăţătură" se va identifica, în viziunea lui Neagoe Basarab, cu tăcerea, lumea pe care o schiţează aceste pagini de început ale culturii noastre este o „lume oprită", unde spiritul întârzie să apară, iar cugetul nu ia cunoştinţă de sine: „În clipa în care totul e tăcere, conştiinţa lui Neagoe Basarab e cuprinsă de umilinţă şi plângere. Itinerariul e de aici înainte cu totul altul decât în primul caz. Lumea e refuzată şi de astă dată, dar spiritul nu se găseşte pe sine şi atunci fiinţa e cuprinsă de panica singurătăţii şi a pierderii. Iar plângerea face frică, spune Neagoe. Că de la frică se trece la smerenie, adică la conştiinţa că eşti făptură într-o lume rânduită de făptuitor, şi că smerenia dă socoteală de cele ce vor să vie, adică de împlinirea legii dumnezeieşti, că, în sfârşit, înţelesul acesta pe care îl capătă omul îi dă o nouă linişte, a dragostei, care-l ridică până în vecinătatea îngerilor şi a lui Dumnezeu, aşa cum arată Neagoe, totul nu este decât desfăşurarea pură a unei conştiinţe care caută pe Dumnezeu şi nu riscă să se oprească la sine". În felul acesta însă, observa Constantin Noica, după ce s-a aventurat printre singurătăţi şi spaime, conştiinţa lui Neagoe se opreşte în planul eternităţii. Nu e vorba aici nici de cunoaştere, nici de proiect „etic", pentru că nicio clipă domnitorul muntean nu se referă la un joc al spiritului pur şi simplu. Raportul care se stabileşte nu e între om şi

propria sa conştiinţă sancţionantă (sau „legislatoare”), ci între om şi divinitate, fiinţa rămânând doar să „mărturisească şi nicidecum să se afirme”.

Ceea ce urmează acestui orizont „anistoric” se înscrie sub înţelesul şi gustul lumescului, pe care le aduce în scenă opera lui Dimitrie Cantemir. Odată reliefat acest sens al vieţii proprii a omului, conflictul dintre etern şi istoric se accentuează, obsesia veşniciei căzând treptat într-un con de umbră. Şi astfel, consideră autorul, „începe şi spiritul de critică”, expresie a nemulţumirii faţă de sine, a „nemulţumirii că eşti aşa cum eşti, nemulţumirea aceasta care şi astăzi însufleţeşte multe cugete româneşti, incapabile să împace ceea ce sunt cu ceea ce vor să devină”. Până în acest moment împăcată şi echilibrată, spiritualitatea românească înregistrează aşadar, odată cu Dimitrie Cantemir, primul său moment de criză.

Deşi aparent cel de-al doilea moment cu adevărat reprezentativ pentru destinul spiritual românesc propune o soluţie de armonie, Lucian Blaga considerând că atât cultura „minoră”, cât şi cea „majoră” sunt rezultante ale aceleiaşi matrice stilistice, ceea ce presupune căutarea acordului adânc cu noi înşine, el lasă deschisă problema raportului etern-istoric. Căci, observă Lucian Blaga, dacă o cultură minoră nu se poate realiza monumental în istorie, cea majoră păcătuieşte prin îndepărtarea de natură şi „Mume”. De la „nostalgia neschimbării” ce învăluie paginile lui Neagoe Basarab, conştiinţa românească va încerca astfel, în secolul al XVIII-lea, nemulţumirea în faţa permanenţelor, iar în secolul XX, dorinţa ambiguă de a răspunde simultan unei duble seducţii, a eternului şi a istoricului. S-ar putea de aceea întrezări, spune Constantin Noica în finalul acestui studiu, un proces de „creştere” de la fiinţă spre forma istorică: „Ceea ce ştim însă e că trebuie să fim pe măsura unei creşteri care a venit să lărgească, pe toate planurile, orizontul neamului nostru. Şi n-au fost doar împrejurările exterioare cele care ne-au scos din rosturile de până acum. Simţim limpede că, dacă ne deschidem azi către istorie, e mai ales pentru că biologic şi spiritual se întâmplă cu neamul nostru un

proces de creştere dinăuntru în afară, de la fiinţă către forma istorică".

Acelaşi raport etern-istoric, static-dinamic e urmărit şi în articolul intitulat *Suflet agrar sau suflet pastoral?* în care autorul precizează că „nu tot ce e ţărănesc a fost la noi anistoric" şi că „iru orice tip de viaţă rurală este vegetativ, static, nepolitic şi conservator". El va distinge astfel două forme de societăţi, una însufleţită doar de o „energie pasivă", iar cealaltă caracterizată prin spirit ofensiv, forţă de expansiune şi putere de afirmare. Este vorba, cu alte cuvinte, despre un orizont „agrar" şi unul „pastoral", prezente amândouă, asemenea unui desen în transparenţă, în sufletul românesc: „Mă gândesc, de pildă, la cele două suflete româneşti: sufletul pastoral şi cel agrar. Tot ce e nostalgie şi sete de zări noi ţine de sufletul păstorului. Dar a trecut peste el sufletul stătător al plugarului şi l-a pustiit; are să-l pustiască. Suntem în ţara lui Cain în care Abel n-a murit încă de tot". S-ar părea că tocmai această persistenţă a componentei „agrare" face ca spiritul românesc să fie în chip izbitor caracterizat prin „cumineţenie" şi „măsură". De altfel, culorile artei noastre populare sunt şi ele stinse, spaţiul nostru interior e plin de echilibru, iar elanul niciodată excesiv. Mai mult, în faţa marilor întrebări, poporul român răspunde prudent cu „o fi", ceea ce înseamnă că fiinţa şi spiritul său nu se obligă niciodată la cercetare, nu riscă „grupări în materialul întrebării", nu „se pierde în lume". El nu se plasează

În faţa lucrurilor, căci lumea se cere doar „împlinită", chiar dacă rămâne nevăzută şi neînţeleasă. Dacă această sete de armonie poate duce la înţelepciune, este sigur însă că ea va pune sub semnul întrebării orice experienţă filosofică, sensibilitatea din care s-a născut filosofia fiind cea a unei rupturi, nu a unei liniştite continuităţi. Exceptând gândirea lui Nae Ionescu, toate sistemele filosofice româneşti, afirmă Constantin Noica, sunt „în consonanţă cu orientarea adâncă a culturii noastre populare". De la Haşdeu, la Conta, Xenopol, Pârvan şi C. Rădulescu-Motru, până la Blaga, există „prea multă natură" în viziunea lor despre lume, prea multă armonie, ceea ce împiedică o problematică a spiritului şi face imposibilă acea stare fecundă de

împotrivire, ruptură imperativă şi refuz. Concluzia autorului e astfel că spiritul românesc este dăruit cu înţelepciune, dar nu are „vocaţie filosofică": „Încheierea e simplă: cugetul românesc nu are, pe linia lui firească, vocaţia filosofiei. Poporul grec a avut-o şi a dat unul din marile tipuri de filosofie, cea a fiinţei. Poporul german a avut-o şi a dat celălalt mare tip al filosofiei, filosofia spiritului. Noi însă nu avem, de la noi, vocaţia filosofiei. Poate pentru că nu avem o problematică a devenirii". Singura şansă în acest sens ne-ar putea-o da, se remarcă în finalul studiului *Cum gândeşte poporul român,* teologicul, în acesta fiind implicat tocmai acel sentiment al rupturii, al „dezastrului" care generează filosofia. Esenţială rămâne însă ceea ce Noica numeşte „o înţelegere muzicală a lucrurilor", pentru că „numai din muzică, dacă nu cumva o ştii de-a dreptul, înveţi ce e creşterea şi deveni-*rean (Sufletul românesc şi muzica).*

Vinovat de a fi trăit prea multă vreme în „somn", stare care „ne-a mântuit, adâncindu-ne în noi înşine", dar care, în acelaşi timp, ne-a „paralizat", poporul român nu cunoaşte astfel cu adevărat veghea. Ultimul articol cuprins în *Paginile despre sufletul românesc,* anume textul intitulat *Ardealul în spiritualitatea românească,* aduce în discuţie deschiderea spre spiritualitate şi acel sentiment acut al istoriei prin care s-a caracterizat, constant, Ardealul. După Constantin Noica, aceasta e singura dintre provinciile în care „cumînţenia", pasivitatea şi somnul au cedat în faţa neastâmpărului de a cunoaşte şi de a face istorie: „Funcţia spirituală a Ardealului e de a nu se împăca, de a nu consimţi, de a nu se aşterne somnului acelui care acoperă atât de multe etape din istoria noastră". Dacă Ardealul semnifică prin urmare o „prefacere" a „negativului românesc în pozitiv românesc", autorul se va simţi îndreptăţit să creadă că sub contururile mişcătoare ale unei ţări

— Diana Adamek reaşezate pe dinafară", dar mult prea cuminte, somnolentă şi statornică înăuntru", se profilează cu fermitate un desen care modifică perspectiva. „Au venit timpurile", se spune în finalul acestor *Pagini… „şi* vor mai veni timpuri când ţara, aşezată pe dinafară, va trebui însufleţită dinăuntru". Ceea ce se configurează în volumul lui

Constantin Noica e astfel un traseu în care se lasă desluşit orchestraţia devenirii şi marile ritmuri ale firii.

ALTE ÎNVĂŢĂTURI CĂTRE FIUL TEODOSIE. Apărut sub îngrijirea lui Mircea Handoca, volumul intitulat *Istoricitate şi eternitate's* cuprinde o selecţie din cele mai reprezentative studii şi articole ale lui Constantin Noica. E vorba, în bună parte, de texte publicate de-a lungul anilor în diverse reviste, alături de acestea figurând însă şi câteva pagini inedite, reproduse după manuscris. Cititorului i se înfăţişează astfel o imagine sintetică a preocupărilor lui C. Noica în sensul stabilirii unor repere în evoluţia gândirii româneşti, oferindu-se totodată şansa de a putea urmări recurenţa unor „teme", adică de a descifra constantele ce i-au marcat cercetările. Se detaşează dintre acestea desigur, în primul rând, problematica devenirii fiinţei în lume, a situării sale în timp, destinul spiritualităţii româneşti fiind marcat, după C. Noica, de tensiunea rezultată din ceea ce el numeşte „întâlnirea dimensiunii eternului cu cea a istoricului". În studiul ce deschide volumul, studiu intitulat *Ce e etern şi ce e istoric în cultura românească,* sunt distinse trei trepte ale acestei întâlniri, reprezentând de fapt cele trei momente culturale semnificative ale poporului nostru: primul, în secolul al XVI-lea, coincide cu „întâia mare carte a culturii româneşti, *învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său, Teodosie,* cel de-al doilea exprimă un moment de criză, provocat, la începutul secolului al XVIII-lea, de trecerea de la „perspectiva de veşnicie" şi „nostalgie a neschimbării" a lui Neagoe Basarab, la „nemulţumirea de om al istoriei, care însufleţea pe Cantemir", iar ultimul ţine de deschiderea pe care o aduce cu sine creaţia lui Lucian Blaga, traducând tendinţa secolului XX de a purta „cu noi şi ce e etern şi ce poate fi istoric". Paginile închinate lui B.P. Haşdeu, vin să întregească reflecţiile asupra „înţelesului grandios al istoriei", subliniindu-se ideea că „istoria nu poate fi înţeleasă din afară şi de la rece. Ca orice lume de cunoaştere şi întâlnire cu desfăşurările spiritului, istoria nu poate fi căr

Id., *Istoricitate şi eternitate,* Ediţie îngrijită, cuvânt înainte şi bibliografie de Mircea Handoca, Colecţia Capricorn, 1989.

turărie seacă. Un anumite demonism îţi trebuie pentru a pune în mişcare lucrurile şi lumile".

Ceea ce poartă cu adevărat spiritul înainte nu este însă acest „demonism" şi aceasta pentru simplul motiv că „devenirea nu este totuna cu mişcarea, cu râul lui Heraclit; nu este una cu fluiditatea în genere şi cu procesualitatea. Devenirea poate sta şi ea pe loc, aşa cum, invers, fiinţa cea nemişcată era, undeva, ca într-un leagăn mişcător" ((/ «*înţeles românesc al fiinţei).* Ea ţine, observă Noica spre finalul *Gânduri (lor) colocviale,* de o anume vibraţie interioară pe care o naşte „atenţia", sinonimă pe plan moral cu „acea cuminţenie care, conform credinţelor folclorului nostru, biruie pe diavol", şi „mirarea", căci doar această vibraţie poate transforma „ceasul haotic" în „timp cosmic" dăruind risipirii omeneşti deschiderea spre „miracol", spre „minunile" care „mişună în jurul nostru şi nu avem decât să întindem mâna, ca în rai, şi să le culegem". Se explică de la sine astfel gândul cu care se încheie reflecţiile asupra operei lui Brâncuşi, din *Un înţeles românesc al fiinţei,* anume că „poate că devenirea întru fiinţă este cu adevărat cuminţenia, înţelepciunea şi raţiunea pământului. Altundeva în cosmos, poate că nu este fiinţă, nici definire, nici nefiinţă. Ci este – cine o ştie? – un vast sistem de procese mute sau, ca în armonia undelor electromagnetice, să spunem un Preludiu şi o Fugă a undelor". Şi pentru că de o raţiune a pământului ţine şi dragostea, Constantin Noica va recunoaşte încă o dată adevărul potrivit căruia „comunitatea cea mai înaltă visată azi e altceva decât una prin consensul inteligenţelor. E o comunitate prin dragoste", iar timpul nostru, unul în care „inteligenţa slujeşte dragostea şi câteodată se pierde în ea". E adevărul pe lângă care Titu Maiorescu a trecut nepăsător, observă cu o undă de amărăciune Noica, motiv pentru care, în ciuda „extraordinarei lecţii de stil" date societăţii noastre, mentorul *Junimii* e „străin pentru un anumit spirit de *azi" (Tipul universalist, în faţa tineretului de azi).* Judecăţile lui nu mai sunt şi judecăţile noastre pentru că „între Maiorescu şi lumea noastră e deosebirea aceasta: noi nu mai simţim că rima e greşită. Am simţit că, dincolo de inteligenţa care percepe erori şi adevăruri, se poate trăi, crede, şi chiar mai mult decât atât. Am descoperit frumuseţi pe deasupra canoanelor şi adevăruri dincolo de

criteriile rostirii lor exacte" (77/w *Maiorescu şi lumea noastră).* Dacă, totuşi, lectura *însemnărilor* sale se impune oricărui tânăr, e pentru că, în strălucirea lor rece, ado

Diana Adamek lescentul de azi ar putea descifra „primejdia de a săvârşi cel mai trist păcat împotriva spiritului: a nu înţelege, adică a nu cunoaşte căile generozităţii".

La antipodul acestui „model de corectitudine" se situează exemplara personalitate a lui Mircea Eliade, despre care C. Noica observă, invocând un mit, că „are ceva dintr-un Parsifal în cultura de astăzi". Cu diferenţa semnificativă că, în timp de Parsifal spune „cuvântul potrivit" menit să readucă viaţa în curtea regelui bolnav, fiind deci posesorul unui singur cod, „Eliade nu spune un singur cuvânt, ca Parsifal, cuvântul-cheie; el încearcă să le spună pe toate". Şi aceasta în virtutea a ceea ce Noica numeşte „o splendidă ingenuitate, ca în poemul acela al lui Walt Whitman, în care copilul iese afară în natură şi *devine* tot ce vede: arbore, floare sau câmp". În studiul intitulat *Cei şapte paşi ai lui Budhha,* meditând asupra acestei deveniri (desăvârşiri), Constantin Noica distinge şapte trepte ale *concretului* în biografia lui Mircea Eliade: natura (privită cu un al doilea ochi, „măritor"), natura „străvăzută" sau chimia, natura transfigurată din viziunea alchimiei, experienţa teozofiei, natura umană manifestată prin istoria universală, întâlnirea cu spiritualitatea indiană şi, în sfârşit, a şaptea, cea în care „aventura lui Eliade se transformă dintr-una de căutare într-una de identificare peste tot a sacrului". Despre semnificaţia adânc omenească a acestei ultime cunoaşteri vorbesc însă alte pagini, anume cele purtând ca titlu *Adevăratul înţeles al sacrului,* unde C. Noica va observa că „nu e vorba de religie, de sacrul în accepţia lui Eliade, nici măcar de religiozitate întotdeauna, ci de prezenta şi tăria spiritului uman ca atare". Momentul Eliade este cel al împăcării spiritului cu sine, căci, rechemând la viaţă „o întreagă lume de fapte, deliruri umane şi zei", descoperirea sacrului coincide cu revelaţia că „totul are acum drept la viaţă sau măcar dreptul la sens". Extraordinară în cazul de faţă, remarcă Noica, se dovedeşte deci „funcţia *omului* de cultură Mircea Eliade", marele triumf al cercetărilor

sale constând în faptul că a dezvăluit „formele de sănătate" ale culturii, chiar şi ale celei occidentale, etichetată drept o cultură bolnavă.

Alături de Brâncuşi şi Eliade, consideraţi personalităţi româneşti ale secolului XX, Constantin Noica înscrie şi numele lui Lucian Blaga, în al cărui univers există clipă de clipă „un miracol de creştere" *(După Trilogia culturii).* Şi, mai cu seamă, acea expresie a sublimării „timpului mut", în „timp viu", în care respiră inima, temeiul lumii: „El a găsit inima, temeiul, într-o lume care se mira cum s-a putut naşte şi închega poporul românesc, cum s-a putut închega şi păstra limba românească, el a sporit mirarea, proiectând peste noi timpul mut. A tradus, a tălmăcit. A făcut viu un timp

mut" *(Din „timpul mut").* E de fapt cel de-al doilea „timp viu" al poeziei româneşti, primul fiind sinonim cu ceasul deplin pe care l-a dăruit culturii noastre geniul eminescian. Dintre paginile dedicate lui Eminescu, sunt cuprinse în acest volum mai cu seamă cele referitoare la necesitatea descifrării manuscriselor în limba germană ale poetului, deoarece în aceste texte „este urma vie a celor cinci ani, care au făcut cu putinţă cei cincisprezece ani, care au făcut cu putinţă jumătate din sufletul românesc" *(Cinci ani din viaţa poetului).*

Secţiunea finală a volumului, cea cuprinzând *Gânduri despre esenţa poeziei. Gânduri colocviale* şi *însemnări din „Element",* trimite secret la primul capitol, cel în care erau consemnate *învăţăturile lui Neagoe Basarab,* ca o primă biruinţă a culturii române. Pentru că, în ansamblu, aceste ultime pagini pot fi considerate un fel de alte învăţături asupra sorţilor de izbândă ale unui destin. Primul pas (din cei şapte ai lui Budhha, căci oricare din noi „are ceva din soarta şi sortii de glorie ai lui Budhha, care, abia născut, a făcut şapte paşi şi a urcat, la capătul lor, pe culmea lumii") ar consta astfel în înţelegerea că sensul unui lucru sau fenomen „atârnă de raportul de intimitate în care stai cu acel lucru". Urmează apoi recunoaşterea faptului că „între spirite, comunicarea nu se face printr-un al treilea: obiectul, ci prin ce au ele comun, fondul de impersonalitate". Acestui al doilea pas îi succede lecţia „supunerii", fără de care ar fi imposibilă apropierea de poezie,

esenţa actului poetic revelându-se doar cu condiţia de „a te supune cuvântului în aşa fel încât să nu-l mai rosteşti: să se rostească”. Cititorul e „învăţat” de asemenea să deosebească între „obiecte” şi „subiecte” umane, să-şi asculte vibraţia interioară, acel prag tainic dinaintea oricărui „dialog cu zeii cunoaşterii şi ai culturii”. Cele mai tulburătoare sunt însă ultimele două lecţii: anume că împlinirea ţine de ordinea interioară a fiinţei, iar aceasta „nu de la profesori se învaţă”, ci lăsând sufletul să se mire în faţa unei lumi în care „totul e şcoală, de la natură şi până la anticariat”. Se schiţează de fapt aici o învăţătură refuzată fiului Teodosiei; e vorba de faptul că „elevii adevăraţi” îşi „inventează” singuri profesorii. Cu acest gând şi îndemn să încheie *Gândurile colocviale:* „Fiţi elevi adevăraţi şi inventaţi-vă, ca să zic aşa, voi înşivă profesorii!”

DEVENIRE ŞI DEFINIRE. Un nou volum cuprinzând o selecţie din articolele lui Constantin Noica, publicate în periodice sau citite la radio sub

I

184

Diana Adamek forma unor scurte conferinţe, a apărut la Editura Humanitas. Sub titlul *Eseuri de Duminică16,* el însumează, mai exact, texte acoperind intervalul unui deceniu (este vorba despre perioada 1933 – 1943), alese, revăzute şi ordonate ulterior de autor cu intenţia de a le aduna într-o carte care ar fi urmat să se numească *Despre o Românie binecuvântată.* Un scurt articol purtând acest titlu figurează de aceea în debutul volumului; pornind de la constatarea unei stări dominante în România anilor ’36, anume deznădejdea, Constantin Noica observă că e suficient să privim lucrurile puţin altfel, în adevărata lor perspectivă, pentru a înţelege cât de justificat ar fi aici reversul acestui sentiment. Omul tânăr nu are motive să deznădăjduiască, deoarece, deşi nu suntem încă în posesia unui stil şi a unei culturi naţionale, e „o binecuvântare să ştii că oriunde ai scormoni puţin pământul găseşti ceva, ceva neştiut, nou, esenţial poate, pentru rosturile de aici”. Fiecare act de cultură poartă în sine înţelesul unui gest primordial, e un act întemeietor: „Iar în planul culturii este

aidoma. Oriunde încerci să întreprinzi ceva, dai peste un câmp nou, abia desţelenit. Cum nu are această întunecată generaţie tânără tot romantismul începutului? Tot ce faci e început şi nu depinde decât de tine pentru a fi început temeinic".

O dezvoltare a acestui portret spiritual al tânărului care a optat pentru cea mai fascinantă aventură, cea a cunoaşterii prin cultură, se arată a fi articolul *Cultura şi omul tânăr.* Observaţia preliminară se referă la un paradox al spiritualităţii tinere, care s-ar caracteriza printr-o „pendulare între maximum de certitudine şi o deplină răsturnare a tuturor valorilor", expresie a prezenţei simultane în aceeaşi conştiinţă a dogmaticului şi a problematicului. Există, deopotrivă, în structura sa adâncă, un geniu al îndoielii şi o sete de certitudine, căci tocmai această întâlnire a extremelor e marca definitorie a omului tânăr: „A sta la capete, a însufleţi prin extreme, e deci propriu omului tânăr. O cultură care n-are circulaţie la extreme pierde gustul de viaţă. Spiritul tânăr i-l redă. El singur duce către acea cunoaştere la limită, despre care unii cred că e propriu culturii occidentale". Este motivul pentru care, în esenţa sa intimă, cea revelată în ordinea spiritului, tânărul se va înfăţişa lui Noica asemenea unui androgin. În setea sa de *a face,* tânărul rămâne întotdeauna sub semnul lui *a fi,* ceea ce înseamnă că, tentate de ultimul prag, cel al nefiinţei, acţiunile sale se dovedesc a fi de alt tip decât cele care trimit în afară şi se subiectivează, altfel spus, ele poartă un accent specific feminin. Venus, cea care e mai aproape de esenţa ei

Id., *Eseuri de Duminică*, Ed. Humanitas, Buc, 1992.

atunci când doarme, stă faţă în faţă aşadar cu Apolo, cel treaz, activ, creator. Dacă spiritul feminin *este* şi rămâne întotdeauna, în sfera lui *a fi,* iar cel masculin produce, pătrunzând întotdeauna în ordinea lui *a face,* rezultă că, fascinat de un logos care nu este doar rostire, ci şi viaţă, tânărul poartă în fiecare gest pecetea androginismului său spiritual. El tinde să întregească sensul lui *a face,* aducându-i alături înţelesul lui *a fi:* „Un spirit tânăr nu poate concepe viaţa ideilor ca o simplă ideologie, adică rostire de idei. El vrea să încorporeze idei, să le

poarte cu sine şi de aceea e mai degrabă ideofor. Logosul îl interesează, firește, dar nu numai în măsura în care e rostire, ci şi în măsura în care e viaţă, deci mutism, tăcere. Cât de bine înţelege tânărul tăcerea lui Iisus în faţa lui Pilat. Ce este adevărul? întreabă acesta. Iisus nu-i poate spune ce e adevărul; i-ar fi putut cel mult răspunde: Eu sunt adevărul. Dar Pilat n-ar fi înţeles. Pilat era dintre acei care înţeleg pe *a face* şi nu pe *a fi.* Dacă însă e adevărat că omul tânăr râvneşte să întregească pe *a face* prin *a fi,* atunci tot tineretul care face cultură punând deci accentul pe producţie, îşi trădează oare misiunea spirituală? Nu şi-o trădează cu adevărat; dar dovedeşte că a îmbătrânit prea devreme".

Semne ale îmbătrânirii spiritului se lasă descifrate şi în psihologia „premiantului", pentru că a fi premiant înseamnă cel mai adesea o destindere a tensiunii morale, „o vinovată ieşire din lupta cu sine". De fapt, fiecare premiant îi apare lui Constantin Noica drept un avatar al fratelui fiului risipitor, cel a cărui cuminţenie trădează un temperament ascultător, prin definiţie static, sustras legilor creşterii şi adevăratei deveniri: „Este, în fapt, vechea poveste, la care nu ne gândim îndeajuns, a fiului risipitor şi a fratelui său. Fiul risipitor e un netrebnic, foarte bine. Dar fratele său, omul cuminte, premiantul, supusul şi ascultătorul, este el prin aceasta bun? Are el dreptul să fie mândru de ceea ce a făcut şi să refuze dragostea sau să piz-muiască fericirea celui ce n-a făcut ca el? Adevăratul premiant, adevăratul răsplătit e cel ce s-a întors acasă şi s-a pocăit" (/l *fi premiant).* Că atât fiul risipitor, cât şi fratele lui greşesc este, după Constanta Noica, trăsătura care îi apropie. Atât doar că cel dintâi greşeşte din voluptate, din „curiozitatea deschisă a aventurierului", iar cel de-al doilea din vanitatea în care s-ar putea citi „curiozitatea meschină a reţinutului". Dar tocmai faptul că greşesc îi salvează, deoarece a greşi înseamnă a fi viu, a te lăsa însufleţit de acel dublu instinct la care se referea Keyserling, Foamea originară şi Frica originară. Cei doi fraţi par astfel să stea faţă în faţă, unul ca un simbol al

foamei de spaţiu, căruia i se abandonează cu frenezia marilor cheltuitori, iar celălalt ca un simbol al fricii de necunoscut, al spaimei în faţa riscantului pas dinafară grădinii. Primul trăieşte în deschidere, al doilea în închidere: „Căci fiul risipitor stă sub semnul foamei; e înfometat de lume, de noutate, de cheltuire. Iar fratele fiului risipitor stă sub semnul fricii; se teme să nu piardă, se teme să rişte, se teme să dea. Şi iată-L pe amândoi, faţă în faţă, după ce unul a ocolit lumea şi celălalt şi-a îngrijit propria sa grădină, iată-i acum, ca două feţe ale vieţii însăşi". Parabola fiului risipitor e astfel parabola a doi copii care „sunt copii pământului".

În prelungirea acestor două articole, *A fi premiant* şi *Fiul risipitor şi fratele său,* s-ar aşeza cel intitulat *Foloasele sufleteşti ale vacanţei,* unde, la fel ca Mircea Eliade care, în *Navigare necesse est,* vorbea despre o funcţie „fantastică" a momentelor orgiastice (aici incluzând sărbătorile, vacanţele, călătoriile) necesară reglării ritmului vieţii umane, Constantin Noica vede în vacanţă un timp al risipei creatoare, un fel de ceas emblematic al fiului „cel rău", menit să marcheze regăsirea de sine, devenirea şi, deci, implicit, definirea: „Numai în vacanţă afli atâta libertate şi atâta răspundere câte îţi sunt trebuincioase spre a te defini. Pentru viaţa sufletească a cuiva, o vacanţă în care insul nu s-a definit ceva mai bine, descoperindu-şi noi preferinţe şi vocaţii, sau una în care nu s-a regăsit pe sine, cultivându-şi-le pe cele vechi, e o vacanţă pierdută". O expresie esenţializată a vacanţei e, în viziunea lui Constantin Noica, duminica, motiv pentru care, în *Eseu despre Duminică,* autorul îi precizează înţelesul: este vorba despre „ziua singurătăţii tale, a întoarcerii tale la izvor", despre o zi „de regăsire". Există însă un punct în care, în planul semnificaţiei, vacanţa şi duminica se despart. Căci „duminica nu e lăsată spre odihnă" şi nu trebuie, în consecinţă, privită „ca un interval de refacere între două perioade de trudă, ci drept întâia zi plină din săptămână". E cea în care, îndeletnicindu-te cu nimic altceva „decât cu tine şi cu tainele ce ţin de tine", afli de fapt cine eşti, te aşezi în ordinea lui *a fi.*

De altfel, în ansamblul lui, în ciuda diversităţii subiectelor abordate, volumul *Eseuri de Duminică* traduce convingerea că, aşa cum

„e ceva neașteptat în spatele fiecărui lucru. E restul lui", sub chipul lui *a face* transpare întotdeauna, printr-o superbă alchimie, esența cristalină a lui *a fi.* Sau, cu alte cuvinte, că, atunci când e adevărată, devenirea înseamnă în fond definire.

OMUL MODERN ŞI AVENTURA BAROCĂ. Cu volumul intitulat *Simple introduceri la bunătatea timpului nostru17,* Editura Humanitas readuce în atenția cititorilor o parte din textele lui Constantin Noica publicate de-a lungul anilor în diverse periodice sau, sub formă de „cuvânt înainte", în deschiderea unor cărți de referință ale culturii contemporane. Grupajul astfel realizat pune în lumină câteva dintre problemele care au marcat constant demersul gânditorului, revenind asemenea unor leitmotive, ca pentru a confirma credința acestuia că un destin împlinit înseamnă de fapt „o blândă repetiție". În *Introducere la locuințele anului 2001,* studiul funcțiilor, valorilor și al esenței casei se va dovedi astfel o dezvoltare a ideii că „tot ce e bun pe lume reprezintă o închidere ce se deschide", căci locuința e, în înțelesul său cel mai adânc, o „exterioritate interioară", așa cum e cochilia sau blana, iar la om pielea ori numele. Casa totalizează ființa, ea definindu-se în consecință prin tot ceea ce îl exprimă și pe om: somnul, frica, foamea, erosul, logosul închis și logosul deschis. Exterioară și prea „neastâmpărată", natura nu poate legăna somnul omului; e nevoie de o casă pentru somnul și „lenea" lui, la fel ca și pentru frica sa nu de un „ceva", ci de acel „nimic determinat" la care se referea Heidegger. Orice locuință va face deci transparentă o adresă, dar reprezintă și locul tainic în care nu poți fi găsit, cetatea în care te ascunzi. De asemenea, cum frica e în același timp și foame de „nimic determinat", orice casă devine spațiul în care ființa își va satisface foamea „dată de fire", trezindu-și și cultivându-și însă cealaltă foame, cea de „afirmare ca om, de luptă și de supraviețuire prin fapta sa și prin ctitoriile sale". În corelație cu aceasta din urmă, Constantin Noica va vorbi și de o altă rațiune a ființei de a-și construi o casă, anume erosul, locuința fiind în logica acestei interpretări locul miraculos în care se consumă unul dintre cele mai tulburătoare mistere ale vieții; ea va îndeplini astfel funcția unui „comentariu al erosului desfășurat". Ceea ce, observă autorul, înseamnă că erosul face loc logosului, care mai întâi este

tăcere, adică intimitate a fiecăruia, şi abia apoi gând şi cuvânt către aproapele său, către „sinele său lărgit".

Trăind în prelungirea a ceea ce Constantin Noica numeşte „splendida lipsă de măsură a civilizaţiei, a gândului şi inimii", omul modern pare să fi găsit în locuinţa sa răspunsul dat despăduririlor inevitabile. Pentru el.

Id., *Simple introduceri la bunătatea timpului nostru,* Ed. Humanitas, Buc, 1992.

188

— Diana Adamek

cel care tinde să identifice, pe cale chimică sau alchimică, micul său adăpost cu o nemărginită pădure, casa trebuie să respire la fel ca şi arborii: „Oraşele noastre sunt pădurile noastre. Sunt răspunsul grandios pe care omul l-a dat despăduririlor inevitabile şi uneori funeste, întreprinse de el singur. Dar cine ştie? Vom găsi, poate, cu chimia şi alchimia noastră, mijlocul de a face ca pereţii locuinţelor noastre să respire ca arborii. (...) Nu voim şi nu putem să renunţăm la această împădurire cu oraşe a umanităţii care sporeşte până-şi va găsi ea singură măsura, Dar să păstrăm ceva din lecţia pădurilor, ai căror arbori nu cresc până la cer". Echivalenţa oraş-pă-dure şi imaginea adăpostului viu a cărui ordine e reglată de ritmurile respiraţiei, traduce de fapt credinţa autorului că, în esenţa sa intimă, omul este „o simplă vibraţie", ideea fiind reluată în Intr*oducere la poezie, unde* Constantin Noica vorbeşte despre bătăile inimii, aceleaşi cu alte timpului, ca despre „întâiul fel de a aşeza lucrurile". Căci totul în lume e pulsaţie, dans, bătaie de aripă sau zbor, în ultimele „moduri ale materiei", descoperindu-se acelaşi înţeles ascuns, care este misterul universal al ritmului: „Ci ritmul este întâiul fel de a aşeza lucrurile într-altfel de cum se înfăţişează ele în proza realităţii; de a spune cum sunt ele în fond, în sinea lor adevărată. Aşa cum ni se arată ele, învălmăşite în realitatea imediată, lucrurile s-au degradat, stingherindu-se şi înăbuşindu-se unele pe altele. Nu mai auzi armonia sferelor, nu mai vezi undele pe apele realului, nu mai percepi pulsaţiile, ritmurile, bătăile sub care se înfiripă şi se păstrează fiecare din lucruri. Dar inimile bat şi timpul bate, destinele şi istoria bat şi ele,

aşa cum ultimele moduri ale materiei, undele, sunt o pulsaţie, iar numărul închipuit de om şi urzirile sale toate pulsează ritmic. Înţelesul cel mai ascuns al lucrurilor este ritmul, dansul, bătaia de aripă, zborul lui Brâncuşi. Cum se poate ridica o limbă la cântec, dacă nu e în stare să redea prima lui vrajă şi primul lui adevăr, ritmul?"

Este motivul esenţial pentru care limba română, care poartă în sine „bătaia, fâlfâitul şi zborul", posedă capacitatea magică de a se cufunda în „precuvânt" şi de a muta astfel „marginile lucrurilor în nemargini". Meditaţiilor asupra limbii române şi substanţei sale poetice le răspund paginile dedicate logosului matematic, care în lumea contemporană, precumpănitor ştiinţifică, s-a substituit logosului divin. Cu aceste „scrisori" adresate mai cu seamă matematicienilor, logicienilor şi altor „magicieni ai formelor goale", Constantin Noica aduce în prim plan ideea conform căreia impasul pe care îl trăieşte cultura contemporană e expresia unui „război al formelor". Pentru că, la fel ca şi în cazul limitării lucrurilor (limitarea putând veni

din afară şi atunci limita este impusă, ori, dimpotrivă, dinăuntru, ea identificându-se în această împrejurare cu graniţa pe care şi-o dă lucrul însuşi), tendinţa naturală a lumii e de a se prinde singură în „forme proprii", în toate cele ce sunt există prin urmare „un drept la formă" pe care matematicile, logica şi formalismele îl sfidează prin faptul că instituie ele forme. Ceea ce se întâmplă în lumea contemporană reeditează, după C. Noica, un scenariu cunoscut, acest conflict dintre „formele vii" şi cele „gata făcute" fiind asemenea anticului „război al zeilor". Tensiunea recognoscibilă în întreaga cultură contemporană vine din faptul că azi „forma se ridică împotriva formei", fără însă ca formele vii să urmărească pieirea formelor gata făcute şi subminarea unei lumi a cărei năzuinţă e să atingă perfecţiunea, dacă nu prin adevăr, prin exactitate: „Aşa însă cum formele vii rezistă formelor gata făcute, la fel încearcă să reziste şi năzuinţele formale ale oamenilor sau ale istoriei. Forma se ridică împotriva formei, ca într-un antic război al zeilor; dar astă dată nu

conflictul oamenilor este cel adevărat şi hotărâtor, ca în războiul Troii, ci războiul zeilor, al formelor ele însele. Iar ceea ce conferă o frumuseţe în plus culturii noastre este faptul că formele vii nu vor pieirea formelor gata făcute (necum întoarcerea la natură, cum putea voi Diderot, contemporanul lui Rousseau), ci consideră o binefacere, ca şi anticii, faptul că există o lume a incoruptibilului, care însă de astă dată nu este falsă ca la antici, ci dimpotrivă perfect exactă, numai că dintru început nu a năzuit să fie adevărată" (I*ntroducere la logica lui Hermes).*

Vorbind despre această rezistenţă a formelor vii, Constantin Noica aduce de fapt unul dintre cele mai convingătoare exemple a ceea ce înseamnă „primatul biologic al posibilului asupra realului", primat în virtutea căruia umanitatea se înscrie sub semnul unei superbe aventuri, cea a „noncarcasei şi a nonoraşului". Cu explozia demografică a lumii a treia, observă autorul, „umanitatea va roi ca albinele, iar stupii vechi vor fi părăsiţi". Omul viitorului nu poate fi gândit astfel decât ca o fiinţă a „libertăţilor baroce", îndrăgostită de „viaţa însăşi, ca neîncetată înnoire şi alternanţă". Singura ordine, pentru el, va fi de aceea una a structurilor provizorii, în faţa cărora arhitectul şi urbanistul trebuie să îşi pregătească dispariţia. În permanenta sa „neaşezare", gândită ca o „ieşire din închisoarea stabilităţii", acest „om al barocului", care este fiinţa modernă, tinde să facă din locuinţa sa o celulă spaţială deplasabilă peste tot, o „noncarcasă", în a cărei simultană interioritate şi exterioritate va regăsi „măcar în aluzie, paradisul unde

nu există locuinţe". Aceeaşi pledoarie pentru libertăţile baroce constituie tema demersului din *Introducere la Feyerabend,* în care autorul readuce în discuţie sensurile „libertăţii dinamice", aşa cum se dezvăluie ele în parabola fiului risipitor, cel care nu mai vrea să se supună regulii, ca fratele său, ci doar exuberantelor porniri ale inimii lui nestatornice şi rătăcitoare.

Desenată cu aceeaşi simpatie ca în *Jurnalul filosofic,* figura fiului risipitor trimite, în scenariul propus de Constantin Noica, la „splendida

vorbă a lui Augustin: Iubeşte şi face vrei!". La întrebarea *de ce?* trebuie să se adauge, aşa cum observa Bachelard, acel *de ce nu?* orgolios şi anarhist, semeţ, risipitor şi faustic, prin care se manifestă cu adevărat raţiunea. Căci „semeţie are numai intelectul, cum o arată aşa-zisul spirit faustic al lumii de astăzi. Raţiunea tocmai că ştie de un stăpân, sau de ceva care o stăpâneşte drept o ordine adevărată… poartă în ea ceva din mitul căderii". Deviză a spiritului cunoscător, acest „face vrei!" trebuie rostit însă ca o propoziţie precedată de puncte de suspensie. Nu putem fi liberi, nu putem face cu adevărat ce vrem, decât dacă ne căutăm mereu antecedentul, e concluzia lui C. Noica: „Rămâne o vorbă: Fă ce vrei!". Iar vorba aceasta este admirabilă, pentru că de fapt trebuie rostită şi scrisă: (Puncte, puncte şi) face vrei! Ca în logica modernă, este vorba aici de un factor, adică de un cuvânt sau un grup de cuvinte care-şi cer o întregire. Sau, ca să vorbim după gramatica veche, este vorba de o propoziţie (judecată) ipotetică, unde există doar apodoza, consecventul, şi lipseşte proteza, antecedentul. Iar acest lucru îl poate spune Feyerabend lumii noastre: căutaţi-vă antecedentul, căci altfel nu veţi fi liberi, nu veţi face orice voiţi. Se poate spune Iubeşte şi face vrei!, căci atunci eşti în ordine, ai ieşit din arbitrar. Se poate spune: Cunoaşte şi face vrei! se poate spune: Fii om şi fă ce vrei! dar nu se poate spune: Fă ce vrei! aşa singur. Tiranul nu face ce vrea. (…) Nimeni, şi mai puţin decât oricine, omul modern, nu poate face ce vrea, dacă nu-şi află antecedentul potrivit".

În căutarea rosturilor originare, *Simple introduceri la bunătatea timpului nostru* grupează astfel câteva dintre mărturiile căutărilor omului modern, acest spirit de esenţă barocă pentru care libertatea şi împlinirea se anunţă în „nemarginile" unui „vis cugetat".

REVELAŢIILE NEANTULUI. Reunind o parte din eseurile şi cronicile risipite de Emil Cioran în paginile revistelor şi ziarelor interbelice.

Ochiul de linx

191

Revelaţiile durerii18 realizează o primă vedere de ansamblu asupra publicisticii sale în limba română. E vorba, cu alte cuvinte, despre o premieră editorială datorată Marianei Vartic şi lui Aurel Sasu,

îngrijitorii prezentei ediţii.

Fără a deschide propriu-zis noi perspective în înţelegerea operei lui Emil Cioran, volumul oferă însă şansa de a urmări recurenţa unor idei, de a descifra adică „temele" şi a stabili constantele unui demers înscris sub semnul plenitudinii „nebune" a clipei, al „ardorii fascinante". Pentru autorul *Revelaţiilor durerii* există o singură cale de acces spre esenţele ascunse ale lumii, cea a intuiţiei, rezultând din universalizarea trăirii individuale şi probată prin experienţa „vie" a vieţii, aceasta din urmă însemnând o implicare în „continuitatea calitativă" a lucrurilor şi fenomenelor existenţei, precum şi o „exaltare a fondului (ei) subiectiv". În acest context, spune Emil Cioran, intuiţia devine expresia unui fel de „nebunie", pe culmile (şi, simultan, în abisul) căreia spiritul intră în rezonanţă cu o totalitate transcendentă, descoperind astfel posibilitatea unei maxime obiectivări.

Visând, din acest motiv, o „cultură de extazuri", autorul nu va întârzia să facă „apologia nebuniei", căci „numai acei oameni pot fi creatori care sunt arşi de o pasiune atât de intensă, încât au senzaţia că mor". Niciodată *ideea,* ci *sentimentul* poartă spiritul înainte şi conferă „miez", esenţă, substanţialitate actelor existenţei. În *Paradisul provincial... de p*ildă, e formulată convingerea că „un popor e puternic când nu-i e ruşine de sentimente; el slăbeşte când cultivă numai senzaţii şi idei. Prin aceasta, goleşte orice gând de suflet şi miez". De asemenea, în eseul intitulat împo*triva oamenilor inteligenţi, plec*ând de la observaţia că „fecunditatea vieţii spirituale ţine de dramatismul ei complex, de contradicţiile ei intime, care toate răsar din cel mai adânc fond al subiectivităţii", E. Cioran acordă inteligenţei semnificaţia unor „jocuri inutile" şi sterile, capabile să dezvolte doar scheme rigide şi fade, „sisteme de valabilităţi abstracte", lipsite de orice „marcă vitală". Or, în absenţa unui „ritm bogat şi încordat", sunt imposibile intuiţiile şi marile transfigurări. Concluzia la care ajunge autorul este însă şocantă, iar soluţia propusă, brutală: inteligenţa reprezintă o „plagă a culturii", fapt pentru care toată această categorie de „oameni care n-au decât

Emil Cioran, *Revelaţiile durerii,* Ediţie îngrijită de Mariana Vartic şi Aurel Sasu, Prefaţă de Dan C. Mihăilescu, Ed. Echinox, Cluj, 1990.

Inteligenţă" ar trebui stârpită. Doar astfel ar putea cu adevărat triumfa acea „lume de haos iraţional, în care să putem muri de extazul propriei noastre nebunii, o lume în care accesul demonicului să fie atât de direct, încât să murim exaltaţi în vârtejul demonic al lumii". De aici până la „apologia barbarei" nu este decât un pas; e tocmai cel pe care nu va întârzia să-l marcheze finalul eseului mai sus amintit: „Nu aştept nimic de la inteligenţa românească, fiindcă ştiu că orice surpriză este iluzorie. Dar voi izbi cu toată furia împotriva oamenilor inteligenţi de la noi, pentru a le releva vidul. Sunt convins că oamenii inteligenţi au devenit inutili. Din acest motiv, voi face apologia barbariei, a nebuniei, a extazului sau a neantului, dar a inteligenţei nu".

De altfel, întreaga realitatea autohtonă primeşte, în viziunea lui E. Cioran, accente negative. Ceea ce i se reproşează, înainte de toate, e „opacitatea românului pentru înţelegerea vieţii ca tragedie", aceasta derivând dintr-o deficienţă de ordin constituţional, din carenţele sale psihice. Doar într-un registru ironic se poate vorbi de aceea despre o sensibilitate tragică la români: „Opacitatea românului pentru înţelegerea vieţii ca tragedie îşi găseşte deci motivul esenţial într-o deficienţă constituţională, într-un defect de esenţă şi conformaţie psihică. Astfel, titlul acestui articol este de o ironie evidentă, uşor sesizabilă" *(Sensibilitatea tragică în România).* Românul e un „dezabuzat fără problematică", un „sceptic fără neliniște", un „ironic fără tragism" şi un „temperamental din excitabilitate" (SW/w/ *interior al lui Lucian Blaga)* şi s-ar caracteriza printr-un soi de „pudoare metafizică", primul din termenii dualismului (cel de-al doilea fiind „nebunia metafizică") ce marchează drumul cunoaşterii. A te înscrie pe o asemenea traiectorie înseamnă a eşua în mediocritate, crede Emil Cioran, căci spiritul apare doar acolo unde „tremură flacăra vieţii", în momentele de sfâşiere şi risc. Tot ceea ce nu e dramatic este în viziunea autorului „periferic", o vinovată închistare în forme îngheţate. De altfel, pentru el, întotdeauna forma va exprima o închidere, o limitare.

Rezumând toate aceste observaţii, se ajunge la definiţia după care cunoaşterea este un „drum spre moarte", indisolubil legată deci de suferinţă. „Suferinţei îi datorăm mai mult pentru înţelegerea lumii decât entuziasmului", scrie Cioran în eseul *Iraţionalul în viaţă,* acelaşi în care e consemnat şi gândul că marile creaţii ale culturii sunt reflexul unor stări de criză, de durere sau boală: „Nu este o simplă reflexie întâmplătoare aceea care leagă de durere şi de boală creaţiile mari ale culturii. În asemenea condiţii, viaţa este oprită din cursul ei normal, din productivitatea ei iraţională. Conştiinţa apare în asemenea momente. Prin ea, conţinuturile vieţii nu mai sunt propriu-zis *trăite,* ci pretexte pentru probleme şi reflexii". Un argument în plus l-ar constitui şi faptul că, în epoca pe care o trăim, hipertrofierea sentimentului temporal a revelat „ceea ce este neant în devenire şi distrugere în proces" (77 mp *şi relativism).* Astfel, cum dintre sentimente doar suferinţa poate fi considerată „o negaţie a vieţii", momentele de revelaţie vor coincide cu cele în care fiinţa se va lăsa arsă de flacăra durerii: „Suferinţa este o negaţie a vieţii, negaţie închisă în structura ei imanentă. (...) Pe când în alte forme de distrugere a vieţii se desfăşoară un proces mai puţin sensibil conştiinţei, în durere se realizează pe un plan dezvoltat al conştiinţei; aceasta cu atât mai mult cu cât intensificarea acesteia este inseparabilă de fenomenul suferinţei. (...) Atunci când omul este ars până la substanţa intimă a fiinţei lui de flacăra durerii, când conştiinţa capătă o mare capacitate de dezinteresare fiindcă s-a eliberat de legăturile vitale, când viziunea capătă un caracter de puritate ce surprinde esenţa, înţelegerea pentru fenomenele capitale ale vieţii ajunge la expresiunea cea mai pură" (Revelaţ*iile durerii).*

Că suferinţa este cunoaştere o demonstrează şi faptul că Emil Cioran o numeşte într-un loc „şcoală", mai exact, o „şcoală a concesivităţii", căci orice desprindere, prin durere, de lucruri aduce cu sine iertarea, ceea ce înseamnă că „a învăţa să suferi" este egal cu „a învăţa să ierţi". De asemenea, în acelaşi eseu se vorbeşte despre capacitatea de „a cugeta prin simţuri", paradox pe care autorul îl citeşte în sensul că, în cazul durerii, „obiectivaţiunile poartă toate o marcă organică". În aceste condiţii, chiar fără a-şi asuma suprema

aventură, cea a cunoaşterii sublimată în creaţie, omul care suferă „nu poate fi mediocru". În plus, lui i se conferă, prin definiţie, un destin: „a suferi înseamnă a avea un destin". Existenţa individului normal, fără marcă subiectivă puternică, anonimă şi ştearsă, este lipsită de destin, fiindcă absenţa complexităţii atrage după sine şi perturbarea caracterului de unicitate. Or, numai aceia au destin care realizează „o expresiune unică de existenţă", idee reluată şi spre finalul eseului *Melancolii bavareze:* „Avem destin numai în conştiinţa nefericirii noastre".

Dacă, prin urmare, durerea este cunoaştere a vieţii, iar cunoaşterea, în structura ei de adâncime, un act de negaţie, revelaţiile suferinţei împinse la paroxism, pe pragul unde aceasta devine disperare, se vor dovedi a fi, de fapt, revelaţii ale neantului: „Paroxismul durerii ce se realizează în dispe

rare deschide noi perspective. În evoluţia ei, durerea relevă existenţa; în paroxismul ei, neantul". Ceea ce, în ultimă instanţă, este egal cu a acorda sfâşierii un dublu sens, a-i asocia tensiunea născută din contradicţie, a o aduce în spaţiul paradoxului şi a recunoaşte, astfel, în viaţă nu doar o „lespede", ci şi un „sărut". Acestea au fost de altfel, se confesează autorul *Revelaţiilor durerii,* şi semnele statornice ale singurătăţii sale.

A DOUA ISPITIRE A ŞARPELUI. Orice destin poartă în sine sentimentul ascuns al unei condamnări şi al unui blestem; trăim sub semnul căderii din paradis, în umbra unei divinităţi absente, motiv pentru care, crede Emil Cioran, existenţa umană ar traduce în fiecare clipă a sa o obsesie a şarpelui. În *Cartea amăgirilor 19,* ea se va lega printre altele de un simbolism al spiralei, care trimite la „geometria lumilor interpuse între pământ şi paradis", hotar ambiguu unde se joacă „o tragedie a îngerilor". Un exemplu în acest sens ar fi muzica lui Bach, al cărei desen în spirală face transparentă o lume de „îngeri căzuţi, cărora doar tentaţia astrală a păcatului le-a frânt aripile şi i-a aruncat de acolo aici, unde lucrurile se nasc şi mor".

Nu este vorba însă, în această obsesie a şarpelui, despre o ispită

a cunoaşterii, ci despre tentaţia de a pierde chiar şi amintirea paradisului, deoarece singura modalitate de a ne elibera de sub „tortura de a avea un timp al nostru" este de a trăi momentele vieţii nu ca pe nişte probleme, ci ca pe nişte realizări absolute, fiecare clipă definindu-se ca „ceva definitiv, fără început şi sfârşit". Or, această „vieţuire absolută" s-ar obţine prin dizolvarea conştiinţei distanţei şi anularea perspectivei relativităţii, permanenţei şi continuităţii eului, în virtutea căreia orice act al vieţii reprezintă doar un simplu element într-o succesiune, „o verigă dintr-un lanţ, un aspect fragmentar şi simbolic". Cu alte cuvinte, nu putem fi totali decât sacrificându-ne amintirile: „Trebuie anulate într-un mod oarecare memoria şi sentimentele care încearcă să se cristalizeze în noi. (...) Căci este inutil să simţi şi să ai conştiinţa permanenţei şi continuităţii eului, cu evoluţii de sentimente, cu progrese de aspiraţii şi cu adâncimi de regrete. Totul este să fii total fără să ai memorie. Ş aceasta nu e posibil decât prin realizarea integrală a fiecărui act de viaţă fără conştiinţa distanţei, fără perspectiva relativităţii lui în cadrul celorlalte acte. Vieţuirea absolută în clipă ca supremă actualitate a vieţii individuale ne poate duce la anularea memoriei

Id., *Cartea amăgirilor,* Ed. Humanitas, Buc, 1991.

şi la eliminarea deznădejdii de a trăi în timp. (...) Niciodată să nu credem că începem ceva şi sfârşim ceva, ci viaţa noastră să fie ca o beţie de fiecare clipă, în care fiind totali şi prezenţi să nu avem ce uita şi să nu avem ce dori".

S-ar obţine astfel acea suspendare totală a timpului pe care o realizează doar „extazul divin". Nu există de aceea o ispită mai puternică decât cea închisă în privirea de şarpe, ceea ce aduce cu sine uitarea, fiind de fapt o progresivă desprindere de lume, adică o fascinaţie rece a morţii: „Obsesia şarpelui? Frica apropiatelor căderi, a unei absolute căderi. A doua ispitire a şarpelui: a pierde amintirea paradisului. Marea ispită: n-aţi văzut niciodată lumea prin ochi de şarpe? (...) o lume fără amintiri şi speranţe". Trei sunt, după Emil Cioran, căile ce ar putea răspunde acestei ispite, în care s-ar putea citi

în fond dorința ființei de nesfârșit: muzica, mistica și iubirea. Pentru autorul Cărții *amăgirilor, star*ea muzicală deschide un „spațiu de miraje", în care totul devine „universalitate sonoră, continuă, ascensională", o „dulce și ritmică imaterialitate". Revelând, dincolo de forme și contururi, misterul mișcărilor ondulatorii, al ritmului, extazul muzical reprezintă o reîntoarcere spre rădăcinile existenței și face posibilă recâștigarea identității: „Extazul muzical este o revenire la identitate, la rădăcinile primare ale existenței. În el rămâne numai ritmul pur al existenței, curentul imanent și organic al vieții. Aud viața. De aici încep toate revelațiile". Definindu-se prin urmare ca o stare „unică", pe care nu o putem concepe și simți ca reversibilă, extazul muzical își va descoperi semnificațiile, în mod paradoxal, deopotrivă prin prisma unui alt sentiment, anume voluptatea de a muri. Căci a trăi „până la rădăcină sentimentul muzical al existentei" înseamnă de fapt a simți „că mori deoarece nu mai poți suporta vibrațiile interne". Ca și iubirea, muzica realizează un „salt" în moarte, care, observă Emil Cioran, reprezintă cu totul altceva decât idee*a de a* muri. „Numai în muzică și în iubire – spune el – există bucuria de a muri, străfulgerarea de voluptate, când simți că mori deoarece, nu mai poți suporta vibrațiile interne. Și te bucură gândul unei morți subite, care te-ar scuti să mai supraviețuiești acelor momente. Bucuria de a muri, care n-are nicio legătură cu ideea și conștiința obsedantă a morții, se naște în marile experiențe de unicitate, când simți perfect cum acea stare nu se va mai reîntoarce niciodată. (…) Saltul erotic și saltul muzical în moarte! întâiul te aruncă din cauza unei plenitu

din insuportabile, iar al doilea din cauza unor vibrații totale, ce sfarmă rezistențele individuației".

Clipa absolută nu poate fi trăită de aceea decât situându-te, ca un condamnat la moarte, la „marginea ființei tale", într-o neliniște extatică și într-o vibrație interioară împinsă până la ultimele ei limite. Nu există salt în infinit fără „nebunie metafizică", fără un prealabil „dezechilibru în clarobscur". Treptele transfigurării sunt astfel, în esență, trepte ale durerii, ale marilor negații, doar detașarea și

renunţarea putând transforma elanul nostru într-o supremă îmbrăţişare. Pentru a cuceri totul, trebuie să „aruncăm" mai întâi acest *tot;* în felul acesta, concluzionează Emil Cioran, negaţia primeşte valori pozitive, iar renunţarea, înţelesul unui câştig: „Desprinde-te de tot pentru a deveni centru metafizic, unicul tău câştig, singura ta soartă, în pierderi să te bucure triumful tău şi în înfrângeri să descoperi raze pentru nimbul tău. Trăieşte-te ca un mit; uită istoria. Toată problema renunţării: cum putem face din ea o formă de iubire. (...) Să cuprindem totul cu o viziune de extaz. În felul acesta renunţarea înseamnă un câştig. În ea sufletul nostru se deschide pentru tot, fiindcă a pierdut totul". Formula sub care se înscrie întregul demers va coincide astfel cu acea tulburătoare mărturisire a autorului, din final: „cred în suferinţă", „cred în sfâşieri". Avem destin doar în măsura în care avem pasi*unea suferinţei, stră*bătând sub impulsul ei „scara stărilor negative, care începe de la plictiseală şi sfârşeşte în disperare". Dacă tot ceea ce există nu trăieşte şi moare mai întâi în noi, viaţa ar fi lipsită de sens, dacă nu ne-am lăsa sfâşiaţi, ne-ar fi refuzată voluptatea finală a triumfului. Absolutul îi e dăruit doar celui care îşi preţuieşte slăbiciunile ca pe nişte forţe ale renaşterii: „Nu este un om întreg acel ce nu cunoaşte sfâşierile. Pentru a fi om dintr-o bucată, trebuie să te fi risipit în bucăţi. În aceasta consistă opera sfâşierilor: în risipire şi în verificarea prin risipire. După ce ai pierdut ultimul element şi ţi-ai lichidat sufletul, să-ţi refaci din neantul consecutiv sfâşierii rezistenţa şi să triumfi pe dărâmăturile tale".

Cartea amăgirilor construieşte astfel un paradox: atingem paradisul doar pentru că, mai presus de orice, suntem necontenit ispitiţi să îl pierdem.

EXERCIŢIUL UNUI REGRET. A vorbi despre o istorie care „se împarte în două" (o jumătate a sa exprimând atracţia fiinţei spre „neantul vibrant al Divinităţii", iar cealaltă, „nimicul lumii deposedat de sufletul divin") înseamnă a aşeza întreaga existenţă umană sub semnul unei rupturi.

a-i acorda adică doar sensul tragic al sfâşierii. Ceea ce se

configurează în *Lacrimi şi sfinţi?* e, prin urmare, un univers al negaţiei. Pentru Emil Cioran, toată devenirea nu este decât un „suspin cosmic", iar „noi înşine, nişte răni ale firii", sângerânde, în mijlocul unor „construcţii de delir". Purtându-ne orgolios boala, singura noastră şansă de a cunoaşte este de aceea drumul care trece prin lacrimă: „Numai când trezim lacrimile adormite în străfundurile noastre şi cunoaştem prin ele înţelegem cum cineva a putut fi om şi nu mai este". Semnificativ în acest sens este faptul că pentru Emil Cioran, lacrima reprezintă „criteriul adevărului în lumea sentimentelor", din care cauză „la judecata de apoi se vor cântări numai lacrimile".

Încercând să-şi explice originea lacrimilor, autorul va ajunge să vadă în ele reflexul amar al luminii dintâi, o urmă a primei amintiri în care se amestecă însă confuz strălucirea şi umbra: „Încercat-am să înţeleg de unde vin lacrimile şi m-am oprit la sfinţi. Să fie ei responsabili de strălucirea lor amară? Cine ar şti? Se pare, însă, că lacrimile sunt urmele lor. Nu prin sfinţi au intrat ele în lume; dar fără ei nu ştiam să plângem din regretul paradisului". În ordinea acestei interpretări, viaţa se va defini drept schiţa imperfectă a unui pas de înger ce reface desenul îndoielnic al unui paradis destrămat, din care nu a mai rămas decât „exerciţiul unui regret": „Geme paradisul în străfundurile conştiinţei şi plâng întâile amintiri. În acest geamăt se revelează sensul metafizic al lacrimilor şi viaţa ca exerciţiul unui regret". Mai mult decât orice religie, acest drum înapoi, spre rădăcinile secrete ale lumii, descoperă somnul naturii cu regretul său vegetal. Fiindcă în orice floare pare să viseze un înger în exil, şi fiecare plantă respiră cald şi nostalgic în leagănul unui paradis: „Regretul de a nu fi plantă, cine să-l priceapă? Pe cine să înduioşeze dorul vegetal? Să fii o floare în care se îngroapă razele şi dorm visele pământului şi pe care s-o culeagă un înger trist, spulberându-i petalele cu un suflu cald şi nostalgic. Tot mai mult mă gândesc la flori părăsite şi la îngeri în exil. Regretul vegetal te apropie mai mult de paradis decât religiile laolaltă. Parcă toate celulele ar reface drumul înapoi, spre somnul naturii, spre uitare".

Cu cât înaintăm în viaţă, regresăm de fapt în amintiri, astfel că identitatea noastre traduce o „evoluţie întoarsă". Tot ceea ce trăim nu

e

20

Id., *Lacrimi şi sfinţi,* Ed. Humanitas, Buc, 1991.

198

— Diana Adamek

decât „imitarea" unei „viziuni primordiale", gesturile şi actele noastre însumându-se într-o încercare disperată de a regăsi cea dintâi revelaţie, taina ce a precedat „accidentul individuaţiei". Acest drum, inaccesibil „muritorului de rând", presupune însă tragice zbateri lăuntrice, o sfâşietoare aplecare a spiritului dincolo de marginile lumii, în abisul „Echivocului Suprem" care este Dumnezeu. El va primi de aceea înţelesul unui „delir al inimii", pe care îl vor cunoaşte doar eroii sau sfinţii, în al căror suflet Emil Cioran citeşte „dangăt de clopot spart", adică ultima treaptă a lacrimii. Pentru că totul depinde, susţine autorul, de „nivelul tristeţii", adevărul lăsându-se cunoscut numai în măsura în care melancolia domoală se transformă în disperare. Marile iniţieri ţin de „frecvenţa vibraţiilor" inimii, de voluptatea suferinţei. Insinuându-se într-un surâs, într-un peisaj, lacrima veghează acest drum spre noapte care, în cazul poeţilor sau al muzicienilor, nu e decât un „ocol al lumii", o tristeţe-ecou. Pentru a trăi extazul, fiinţa va trebui să cunoască lacrima care arde, flacăra unei alte vieţi, născută din cenuşa morţii. Doar la acest ultim nivel, religios, tristeţea dobândeşte sensul unei transfigurări, îndeplinind dorinţa secretă a oricărui sfânt de a se opri la Dumnezeu şi de a-i cădea prizonier: „Tristeţile sfinţilor pleacă tot din inimă, dar se opresc în Dumnezeu. (...) Este ca un proces de recâştigare şi de refacere a etapelor vieţii. Mori, trăieşti, suferi şi te naşti, ar fi momentele acestei evoluţii răsturnate. Sau este o altă viaţă care se naşte pe ruinele morţii? Să simţi adică nevoia să iubeşti, să suferi şi să înviezi, după ce ai cunoscut moartea în tine. Nu există altă viaţă, decât după ce ai trecut prin moarte. De aceea sunt transfigurările atât de rare. Sfinţii trăiesc în f*lăc*ări, înţelepţii ală*turi de e*le".

Privită din această perspectivă, sfinţenia aduce la lumină, confirmând-o, presimţirea că „simbolul inimii" este „echivalentul lumii"*: „Inima ca univers,* întinderile ei ca dimensiuni cosmice, e sensul cel mai adânc al sfinţeniei. Totul se petrece în inimă, iată ce înseamnă

mistică şi sfinţenie". Misticii visează o „senzualitate cerească", complăcându-se în „voluptăţi născute din tangenţa lor cu cerurile", ceea ce, în cazul sfinţilor, ar reprezenta doar fundalul pe care se repetă la infinit dramatica încercare de a trece suferinţele celor necunoscuţi prin filtrul propriei lor inimi. Din acest motiv, scrie Emil Cioran, „un sfânt este mistic", dar „un mistic poate să nu fie sfânt". De altfel, organul de percepţie al sfinţilor nu este ochiul, ci inima, în acest câmp vizual sensibil descoperindu-se „lumea plus Dumnezeu plus neant. Adică tot", şi aceasta pentru simplul motiv că, spre deosebire de ochi care poate *mări* dimensiunile lucrurilor, în inimă, „totul *este*

mare", o cuprindere a însuşi necuprinsului. Topind toate simţirile într-o „flacără", extazul reprezintă deci „expresia supremă a cunoaşterii".

Este vorba însă, în egală măsură, despre un extaz al soarelui şi al morţii, pe care lumea modernă, atinsă „până la blestem de seducţia lucrurilor finite", l-a uitat. Unul dintre semnele sale, înfruntând trecerea clipei, trăieşte şi astăzi, sub cerul arzător al Egiptului. Imaginea unei piramide reprezintă atât vidul ce se naşte în jurul construcţiei, cât şi expresia eternităţii, adică a unui timp cristalizat, a unei durate sublimate în geometrie. Vechii egipteni au trăit un fior copleşitor de fiinţă care străbate neantul", mormintele faraonilor lăsându-se „invadate" deopotrivă de misterul prezenţei şi cel al absenţei, de un „gol durabil şi fecund", de un „vid plin" în faţa căruia conştiinţa şi inima vor trăi fiorul extatic.

Dacă extazul poate fi considerat în consecinţă drept „ultima şi cea mai complicată" formă de suspendare a timpului, în „nebunia" sfinţilor trebuie să citim în primul rând „efortul conştient de a câştiga tot". Adică şi o formă subtilă de luciditate. Cu toate acestea, cel ce nu va încerca, alături de admiraţie, dezgustul în faţa lor, este, crede Emil Cioran, pentru totdeauna pierdut. Căci, paradoxal, există în acest prea-plin al inimii, în flacăra care arde, însemnele sigure ale cenuşii, culoarea perversă a doliului: „Acel ce nu cunoaşte dezgustul faţă de sfinţi este pierdut. Dacă nu m-ar apuca uneori o ură, susţinută de

scârbă, împotriva acestui doliu al inimii care este sfinţenia, nici lepră n-ar putea fi numită boala căreia i-aş cădea pradă". În veghea lor fără capăt, Cioran ghiceşte „sistematizarea unei insomnii", ceea ce echivalează cu neputinţa, camuflată orgolios, de a te dărui somnului vegetal şi de a trăi, prin el, „exerciţiul regretului". În faţa unor astfel de inimi chiar şi Dumnezeu şi-ar pierde împăcarea, iar lumea, echilibrul. A regăsi paradisul presupune aşadar *a trăi* lacrima şi nicidecum a-i contempla doar imaginea în oglinda rece a ochiului de sfânt. Nu asceza, ci „beţia de lume" ne-ar putea reda puritatea şi inocenţa, descoperind orizontul unui univers translucid, în care forme şi ritmuri, imaginea şi muzica devin nu doar otravă, ci şi mireasmă, „lespede şi sărut".

ODISEEA INIMII. Text inedit, reprezentând cea de-a şasea carte scrisă în limba română a lui Emil Cioran, *îndreptar pătimaş21* ar putea fi definit

Id., *îndreptar pătimaş*-Ed. Humanitas, Buc, 1991.

200

— Diana Adamek

drept ceea ce însuşi autorul numeşte la un moment dat „o mitologie a senzaţiei", înţeleasă ca sumă a vibraţiilor şi durată a fiorurilor pe care fiinţa le încearcă în faţa lucrurilor, existenţa nu este astfel decât „gama emoţiilor", orice destindere a simţurilor echivalând, în viziunea lui Cioran, cu o „pauză" a firii, cu o cădere în absenţă a întregului univers. Esenţele realităţii evanescente în care trăim sunt înscrise în jocul fugar al senzaţiilor, în intensitatea nuanţelor ce vin să confere prezenţă şi expresie indeciselor alcătuiri ale lumii: „Din tot ce-i fugar, şi nimic nai-i altfel, culege prin senzaţii esenţe şi intensităţi. Unde să cauţi realul? N-ai unde. Doar în gama emoţiilor. Ce nu se ridică la ele e ca şi cum n-ar fi. Un univers neutru e mai absent decât unul fictiv. (…) Viaţa nu ţine decât durata fiorurilor noastre. În afară de ele, ea-i pulbere vitală. Ce vezi, ridica la rangul de vedenie; ce auzi, la nivelul muzicii. Căci în sine, nimic nu este. Vibraţiile noastre constituie lumea; destinderile simţurilor pauzele ei". Nu în „cumpăt" deci, în ordinea îngheţată a cugetului, ci în sfâşierile sufletului, în ruptură se ascund înţelesurile. Vinovat de a nu putea răzbate dincolo de suprafeţele mereu alunecoase ale lucrurilor, gândul rămâne inoperant

atâta vreme cât nu se transformă în bucurie, adică în trăire pură. Mai mult, în raport cu „tăriile sufletului", orice învăţătură se dovedeşte a fi o simplă construcţie, rigidă, palidă şi chiar lipsită de substanţă: „Doctrinele n-au vlagă, învăţăturile-s stupide, convingerile ridicole şi înfloriturile teoretice sterpe. Din tot ce suntem, nu-i viaţă decât în tăriile sufletului". Căci marile adevăruri nu se învaţă, ele dezvăluindu-se doar în măsura în care fiinţa se va lăsa „arsă" de chinul şi extazul unui drum fără sfârşit, în „desişul senzaţiilor". E ideea pentru care pledase şi secvenţa intitulată *Despre realitatea corpului din* volumul Pe *culmile disperării: „Nu* voi înţelege niciodată cum au putut exista atâţia oameni care să declare corpul o iluzie, precum nu voi înţelege niciodată cum a putut fi conceput spiritul în afară de drama vieţii, în afară de contradicţiile şi deficienţele acesteia. Se vede că acei oameni n-au avut conştiinţa cărnii, a nervilor şi a fiecărui organ în parte. (…) Aş vrea să văd ce ar însemna spiritul fără frământările cărnii, sau conştiinţa fără o mare sensibilitate nervoasă".

Prin urmare, dacă autorul *îndreptarului pătimaş* va vorbi totuşi despre o „lecţie", aceasta va fi cea a flăcării: „Flacără! putinţă vizibilă de a nu fi! în jocul tău de este şi nu este, în verticala ta pieire, mi-am descifrat înţelesul mai mult ca-n toate învăţăturile, cu legl şi cu idei. (…) Voi mi-aţi rămas, focuri ale inimii şi aparenţe parfumate de deşertăciune, în lumea-n care flacăra m-a învăţat că totul e zadarnic, afară de zădărnicie!". Aseme

nea ei, fiinţa nu există cu adevărat decât în mistuire, iar lumea, în clipele de orgolioasă ispitire a nefirii. Cel ce arde, spune Emil Cioran e în orice secvenţă a vieţii sale mult mai aproape de esenţă decât cel ce îşi măsoară paşii prudent şi încearcă doar drumuri ale căror însemne sunt „spuza liniştii" şi „scrumul îndurării". Un om cuminte (ca, de altfel, un popor aşezat) este aşadar, prin definiţie, un ins pierdut. Drumul cunoaşterii presupune patima, riscul, greşeala şi mai cu seamă acea „învăpăiere de-o secundă" în care se poate descifra „taina ce face ca un lucru să fie". Aventurieri, vagabonzi, dezrădăcinaţi nostalgici, din trăsăturile cărora Cioran va desena chipul îngerilor „desăvârşirii de-o

clipă", vor exersa astfel, sub ramurile pământene ale unui nou paradis, „ştiinţele greşelii", ispitei şi mistuitoarelor iluzii: „Nu cu sfială şi cu răbdare ne vom înstăpâni în ce-a scăpat strămoşul fatal. Cuget de foc ne trebuie şi ascuţind arme şi nebunii, heruvimii ostili se vor topi de para sufletului nostru. (…) Vom naşte paradisul la umbra caznelor şi blând ne-om odihni sub ramuri pământene, ca îngeri ai desăvârşirii de-o clipă. El să rămână cu o veşnicie fără nimeni; noi mai departe vom păcătui, muşcând din merele ce putrezesc sub soare. Îndrăgind ştiinţele greşelii, vom fi asemenea Lui şi, prin durerile ispitei, mai mari chiar. (…) A trăi: a te specializa în eroare. A râde de adevărurile sigure ale sfârşirii, a nu lua-n seamă absolutul, a transforma moartea în glumă şi-n întâmplare nesfârşitul. Nu poţi respira decât în afundurile iluziei".

Singurul mijloc de a verifica un adevăr, concluzionează autorul, este acela de a greşi. Dacă Budhha ar fi cedat ispitei răspunzând dansatoarelor trimise de demon, el ar fi salvat sublimul de la abstracţie şi monotonie. Ceea ce compromite atâţia iluminaţi e tocmai refuzul de a se abandona probei supreme, de a trăda „nimicul cu Viaţa". Iar ceea ce îi face vinovaţi e istovirea, prin nepăsare, a „posibilităţilor de vrajă" ale lumii, a echivocurilor tainelor şi ultimelor sale mistere. Detaşarea divină nu e nimic mai mult decât semnul unui triumf îndoielnic; suverani ai unor nesfârşite „continente sterpe", sfinţii par să afirme, în inima lor abstractă, o „taină a plictiselii". În locul acestor zei ai apusului, Emil Cioran va desena de aceea figura vie a unui „sfânt senzual", gata oricând să cadă, sau a unui „schimnic setos de păcat": „Omul e o holdă de neînţelesuri, în care neghina e tot aşa de rodnică şi de strălucitoare ca şi boabele. Şi din neînţelesuri se ridică cel mai mare: un sfânt senzual", „Ce să fac cu cerul care nu ştie ce-i veştejirea sau chinul şi extazul înfloririi? Vreau să fiu cu lucrurile menite firii şi să

mor cu ele, în aceeaşi măsură menite muririi. (…). Mă întorc pe pământul unde suflă ostenelile. Pe ele să umblu ca un schimnic setos de păcat". Ambele modele se impun de la sine atâta vreme cât „universul e un pretext dinamic al pulsului, o autosugestie a inimii", ceea ce înseamnă că a răspunde vocii trupului e egal cu a stabili cel mai

simplu şi, în acelaşi timp, cel mai subtil acord cu ritmurile firii. Căci în aşteptările sângelui transpare însuşi „misterul materiei", iar în murmurul său, deşi cel mai adesea confuz, răzbat „melodiile indescifrabilului".

Refuzând să mai acorde sens şi frumuseţe vechiului paradis în care „nici flori nu înfloresc, nici poame nu rodesc" şi unde, neavând ce păzi, Dumnezeu s-a lăsat pentru vecie biruit de plictiseală, de „necaz şi de urât", autorul *îndreptarului păţimaş* va recunoaşte ca adevărat un singur spaţiu, cel al „grădinilor omului" sau, altfel spus, al „grădinilor sângelui". Imaginea propusă e emblematică, ea venind să mărturisească acea „bucurie a gândurilor amestecată-n simţuri" ce „ridică un templu" şi urzeşte o întreagă „mitologie a senzaţiei". Astfel, într-un decor simbolic, fiinţa va reedita la nesfârşit ceea ce Emil Cioran numeşte o „odisee a inimii".

DREPTUL LA DIFERENŢĂ. Poate doar fiul risipitor, figură desenată cu făţişă simpatie de întreaga generaţie 30, ar putea răspunde unui traseu asemenea celui imaginat de Emil Cioran în *Demiurgul cel rău22.* Pe acest drum se păşeşte nici cu extaz, nici cu o cuminte înţelegere, dar nici cu cinism şi dezabuzare. Demiurgul cel rău guvernează un spaţiu de esenţă barocă, dominantă fiind aici fascinaţia anti-naturii, precum şi gustul pentru un spectacol ce-şi caută în permanenţă efectele, accentele de şoc şi al cărui decor pare, în fugarele sale alcătuiri, sigur doar de propria-i evanescenţă. Protagonist e un jucător abil, gata oricând să schimbe feţele, să răstoarne perspectivele, să multiplice halucinant planurile. E savoare, dar şi sfâşiere în această textură de afirmaţii şi negaţii simultane, în virtutea cărora spaţiile securizante se transformă în capcane, iar logica atinge pragul delirului. Linie melodică, sincopă, ritm, aritmie, toate se conjugă într-un demers pe cât de seducător, tot atât de şocant. Scrisul lui Emil Cioran e o febrilă, permanentă provocare „teatrală".

Ilustrativă în acest sens e chiar pagina de debut din *Demiurgul cel rău;* binele, spune Emil Cioran, este o aberaţie, situându-se în afara naturii şi a oricărei ordini (chiar şi a celei temporale), este ireal şi poate fi aproxi

22 Id., *Demiurgul cel rău,* Ed. Humanitas, Buc, 1995.

mat doar în absenţă. El este, mai exact, ceea ce există atunci când totul dispare: „Binele este ce-a fost sau va fi, este ceea ce nu e nicicând. Parazit al amintirii sau al presentimentului, binele nu ar putea să fie *actual* şi nici să dăinuiască prin el însuşi; cât timp există, conştiinţa-l ignoră; ia act de el doar atunci când dispare. Totul dovedeşte lipsa lui de substanţă, e o mare forţă ireală, e principiul avortat din start". În acest context ar fi greu de imaginat o creaţie ieşită din mâinile unui Dumnezeu bun, fiinţă de fapt inertă, anemică, închisă în propria sa lentoare. Doar un „zeu tarat", fără scrupule ar fi putut guverna spectacolul creaţiei, doar din nişte mâini nefericite şi blestemate s-ar fi putut naşte o lume în care virtuţile se transformă cu repeziciune în obişnuinţă, pentru a face loc intrării regale în scenă a cusururilor şi viciilor: „Ne obişnuim cu calităţile noastre, pe când cusururile noastre ne obsedează, ne chinuie. A le proiecta într-un zeu capabil să decadă la fel de mult ca noi şi care să nu fie îngrădit de fadele atribute admise, asta ne uşurează şi ne nelinişteşte. Dumnezeul cel rău e Dumnezeul cel mai ***util*** din câţi au fost vreodată. Dacă nu l-am avea la îndemână, pe cine ne-am vărsa fierea? Orice formă de ură se îndreaptă în ultimă instanţă împotriva lui. De vreme ce toţi considerăm că meritele noastre sunt necunoscute sau batjocorite, cum să admitem că o nedreptate atât de generală poate fi pusă doar pe seama omului? Ea trebuie să vină mai de sus şi să se confunde cu vreo uneltire străveche, cu însuşi actul creaţiei".

Nu este vorba însă despre o lume creată sub semnul unei rivalităţi originare între un Dumnezeu bun şi unul rău. Pentru a înlătura confuziile, Emil Cioran va vorbi despre „un singur şi acelaşi Dumnezeu", a cărui istorie înregistrează două etape. Prima e cea în care demiurgul e „adormit", vlăguit de o eternitate fără de înţeles, a doua însă e cadrul unei *manifestări* şi al unei radicale schimbări. Intră în joc acum un demiurg frenetic, întreprinzător, cedând pas cu pas, din patimă, unei imperioase ispite de a greşi. Deşi „tulbure şi mai puţin avantajoasă decât ipoteza a doi zei întru totul distincţi", recunoaşte Cioran, această versiune are cel puţin meritul de a dezamorsa

tensiunea pe care o implică ideea unui Dumnezeu atemporal, fără atribute, tot la fel de mult o carcasă goală, ca şi esenţă. Adresându-ne lui, prin extaz, n-am face astfel altceva decât să ne ridicăm (mai precis, să ne scufundăm) într-o formă de apatie la fel de pură ca şi aceea a zeului suprem. Or, aceasta ar echivala cu o ruptură de substanţă cu orice spaţiu divin. În ordinea experienţei religioase, extazul e prin urmare la fel de pă

gubitor ca orice „episod inutil", ce îşi va afla echivalenţe dintre cele mai neaşteptate; luciditatea e o altă formă de comunicare eşuată (imposibilă chiar) cu planul divin e, într-un anumit fel, „echivalentul negativ al extazului": „Să fi trăit dintotdeauna cu nostalgia de a coincide cu ceva, fără, la drept vorbind, să ştii cu ce… E uşor să treci de la necredinţă, la credinţă, sau invers. Însă la ce să te converteşti şi ce să abjuri când eşti atins de o luciditate cronică? Lipsită de substanţă, ea nu oferă vreun conţinut pe care să-l poţi renega; e vidă, iar vidul nu poţi să-l renegi".

Întreaga noastră existenţă s-ar situa prin urmare sub semnul unui Dumnezeu unic, cel rău, plin de vicii şi greşeli. A-l gândi astfel înseamnă dacă nu a ne elibera de povara unui „păcat originar", cel puţin a ne acorda şansa unei mişcări, a înscrierii într-un traiect dinamic. Căci, recapitulând, binele e „timid, lipsit de dinamism", inapt să propage", pe când răul, „mult mai zelos, vrea să transmită şi chiar izbuteşte", el posedând dublul privilegiu de a fi contagios înainte chiar de a fi ispititor. E greu de imaginat de aceea o lume creată din bucurie. Ei i-a dat naştere ceea ce Emil Cioran numeşte „tristeţea originară". Se poate admite, desigur, că există plăcere (e cazul mai cu seamă al procreării), dar „plăcerea nu e bucurie, ci simulacrul ei". De aici ideea că omul, această „pată neagră a creaţiei", ar trebui să-şi reprime nu atât pofta de viaţă, cât pe aceea de a lăsa urmaşi. „Femeile gravide vor fi cândva lapidate – profetizează sumbru Cioran – instinctul matern va fi proscris, iar sterilitatea aclamată. (…) A procrea înseamnă a iubi flagelul, a vrea să-l întreţii şi să-l sporeşti. Aveau dreptate filosofii antici care asimilau Focul cu principiul universului şi al dorinţei. Căci

dorinţa pârjoleşte, mistuie, nimiceşte; cauză, dar şi pierzanie a fiinţelor, ea este infernală prin esenţa ei". Cel ce scrie aceste rânduri să fie acelaşi Emil Cioran care, în îndr*eptar pătimaş, pled*a pentru o întreagă „mitologie a senzaţiei", credea în „lecţia focului", în „odiseea inimii" şi în splendoarea „grădinilor omului" totuna cu „grădinile sângelui"? E vorba, desigur, de reversul medaliei pe care o aruncă cu sfidare, cu ostentaţie, în joc temperamentul baroc al autorului.

Dacă *da* şi *nu* sunt atât de adesea tangente, ideea zeului unic, fie el chiar şi cel rău, devine o versiune cu totul incomodă. Nu te poţi apropia de acest demiurg altfel decât prin presiune, dar mai ales cu inconştienţa gesturilor oarbe. De aceea, într-un plan al formalităţii", e de preferat oricând un politeism capabil să răspundă naturii umane atât de contradictorii, capricioase şi compozite: „Politeismul corespunde mai bine diversităţii tendinţelor şi pornirilor noastre, căci le oferă posibilitatea să se exerseze, să se

manifeste, fiecare din ele fiind liberă de a tinde, potrivit naturii sale, spre zeul care-i convine pe moment. Dar ce poţi face cu un singur zeu? Ce punct de vedere să adopţi faţă de el? Cum să-l *utilizezi?* în prezenţa lui, trăieşti permanent sub presiune. Monoteismul ne comprimă sensibilitatea; ne face mai profunzi, restrângându-ne, e un sistem de constrângeri ce ne oferă o dimensiune lăuntrică în detrimentul înfloririi forţelor noastre, el constituie o barieră, ne opreşte expansiunea, ne dereglează. Neîndoielnic, eram mai *normali* cu mai mulţi zei decât suntem cu unul singur. Dacă *sănătatea* e un criteriu, cât am dat îndărăt cu monoteismul".

În rezumat, ideea e că suntem cu adevărat doar în măsura în care ne exersăm libertatea, iar libertatea „este dreptul la diferenţă", este pluralitatea care postulează „fărâmiţarea absolutului" şi transformarea sa într-o „puzderie de adevăruri deopotrivă de legitime şi de provizorii". Unul dintre acestea ar fi „întâlnirea cu sinuciderea", cu permanenta sa ispită. Fiind liber să-ţi alegi ceasul stingerii, să-ţi înscenezi actul final, nu faci altceva decât să-ţi *ocoleşti* moartea. Înseamnă, spune Cioran, „să-i tragi clapa şi, cu succes notabil, să te

răscumperi în propriii tăi ochi". Nimic tragic deci în această întâlnire, dimpotrivă, e o schiţă „în alb" căreia îi poţi da chiar sensul prea-plinului visurilor şi al senzaţiilor. E farsa pe care o joci de unul singur, cu furie, dar şi cu sentimentul compensator al orizonturilor nesfârşite, promiţătoare, securizante: „Îţi face bine să te gândeşti că te vei sinucide. Nu există subiect mai liniştitor; de îndată ce intri în el, simţi că respiri. Meditaţia asupra lui te face îndeaproape tot atât de liber ca şi pentru actul propriu-zis. (...) Această perspectivă, de care nu mă pot lipsi, m-a salvat din toate crizele mele de deznădejde, mi-a permis mai ales să traversez acele epoci când nu mă puteam plânge de nimeni, când nu eram pe deplin mulţumit. Fără ajutorul ei, fără speranţa pe care o dăruieşte, paradisul mi s-ar părea supliciul cel mai chinuitor. De câte ori nu mi-am spus că, fără ideea sinuciderii, ne-am sinucide pe loc".

O clarificare a acestei idei apare în secţiunea intitulată *Neizbăvitul.* Important, spune Cioran, e nu atât să produci, cât să înţelegi. Or, a înţelege înseamnă a avea capacitatea de a percepe „suma de irealitate" ce intră în componenţa fiecărui fenomen. Lăsându-te ispitit de ideea sinuciderii, moartea se „irealizează", orice seducţie în acest plan având, deci, conotaţii pozitive. Nu întâmplător, într-o însemnare din *Gânduri sugrumate,* autorul are curajul totalei demascări: „Mi-am reprimat toate entuziasmele; dar ele

există, ele constituie rezervele mele, fondul meu neexploatat, *viitorul* meu, poate".

Un întreg *trecut* de febre şi sfâşieri devine astfel o ardere *vie.* În ultimă instanţă, cărţile lui Emil Cioran spun toate un singur lucru: că nu există *nu* în absenţa lui *da*. În inima anti-naturii continuă să înflorească astfel „grădinile omului".

E necesară cred aici, la finalul acestui capitol, o scurtă explicaţie. Textele reunite sub titlul Elemente pentru o „mitologie a senzaţiei". Fiul cel rău *nu sunt toate în măsură să pledeze pentru teza resurecţiei spiritului baroc, o parte dintre ele descoperind, dimpotrivă, caracteristici proprii unui model „clasicist". Viziunea cosmicizantă şi geometrizantă,*

afirmând întotdeauna realitatea unui centru, din studiile de istorie a religiilor ale lui Mircea Eliade, ar fi cel mai evident exemplu în acest sens. De asemenea, echilibrul, stilul şi liniştea interioară pe care acelaşi autor le pretinde creaţiei nu sunt nici ele în favoarea unei astfel de demonstraţii. Dacă am alăturat, totuşi, aceste texte celor care dezvăluie articulaţiile a ceea ce tot Eliade numea „un timid baroc 1920 – 1940", a fost cu scopul de a urmări elementele într-o dinamică de ansamblu. Interesant este însă faptul că viziunea geometrizantă nu exclude, ci implică o seducţie a organicului, aceasta din urmă fiind, cum am arătat în Ochiul de linx, *unul din însemnele barocului. „Orice drum e bun dacă duce în inima fiinţei tale, dar mai ales drumurile subterane, marile experienţe organice, riscurile, aventura", afirmă Mircea Eliade, dând astfel o nouă dimensiune valorică drumului spre centru. Un rol important îl va juca, de asemenea, în scenariile sale „amestecul extremelor", pe care îl subliniază şi C. Noica, atunci când vorbeşte despre faptul că „o cultură care n-are circulaţie la extreme pierde gustul de viaţă", se devitalizează. Pentru a pune în mişcare lucrurile şi lumea şi a ieşi din „închisoarea stabilităţii", e necesar, adaugă el, un anumit „demonism". E perspectiva care va face ca din spatele oricărui lucru să răsară, în mod surprinzător", restul lui", jumătatea sa ascunsă şi, cel mai adesea, contradictorie. Sunt sugestii prezente şi în opera lui E. Ionescu şi în aceea a lui E. Cioran, ale cărei trasee, paradoxale, susţin ideea „verificării prin risipire", impun în mod emblematic imagini de genul „inima ca univers" şi redescoperă lecţia flăcării, jocul său de „este şi nu este". Între idee şi sentiment, luciditate şi patimă, spasme şi extaz, lumea pare a se fi lăsat astfel cucerită din nou de arderile şi strălucirile vii ale spectacolului baroc.*

Ochiul de linx
207
CUPRINS
I. OCHIUL DE LINX.
II. OCHIUL ROŞU, OCHIUL ALB…65
III. ELEMENTE PENTRU O „MITOLOGIE A SENZAŢIEI". FIUL CEL RĂU…131

Intenţia acestor pagini este de a schiţa câteva dintre momentele cele mai semnificative pentru ceea ce se poate numi, astăzi, o poetică a privirii. Clipele sale de triumf şi mai puţin rădăcinile sunt, aşadar, cele pe care le-am însumat aici. Este vorba, mai exact, despre o incursiune în arta temporală a secolului XX, impresionismul, existenţialismul, „şcoala privirii" impusă de Noul Roman francez şi fantasticul metafizic hispano-american fiind, în această ordine de idei, principalele sale repere.

unei mişcări delimitabile temporal, ceea ce înţeleg prin baroc este nu atât un moment, cât mai degrabă un spirit, activ şi în secolul nostru.

Diana Adamek

ISBN 973 – 790798 – 1